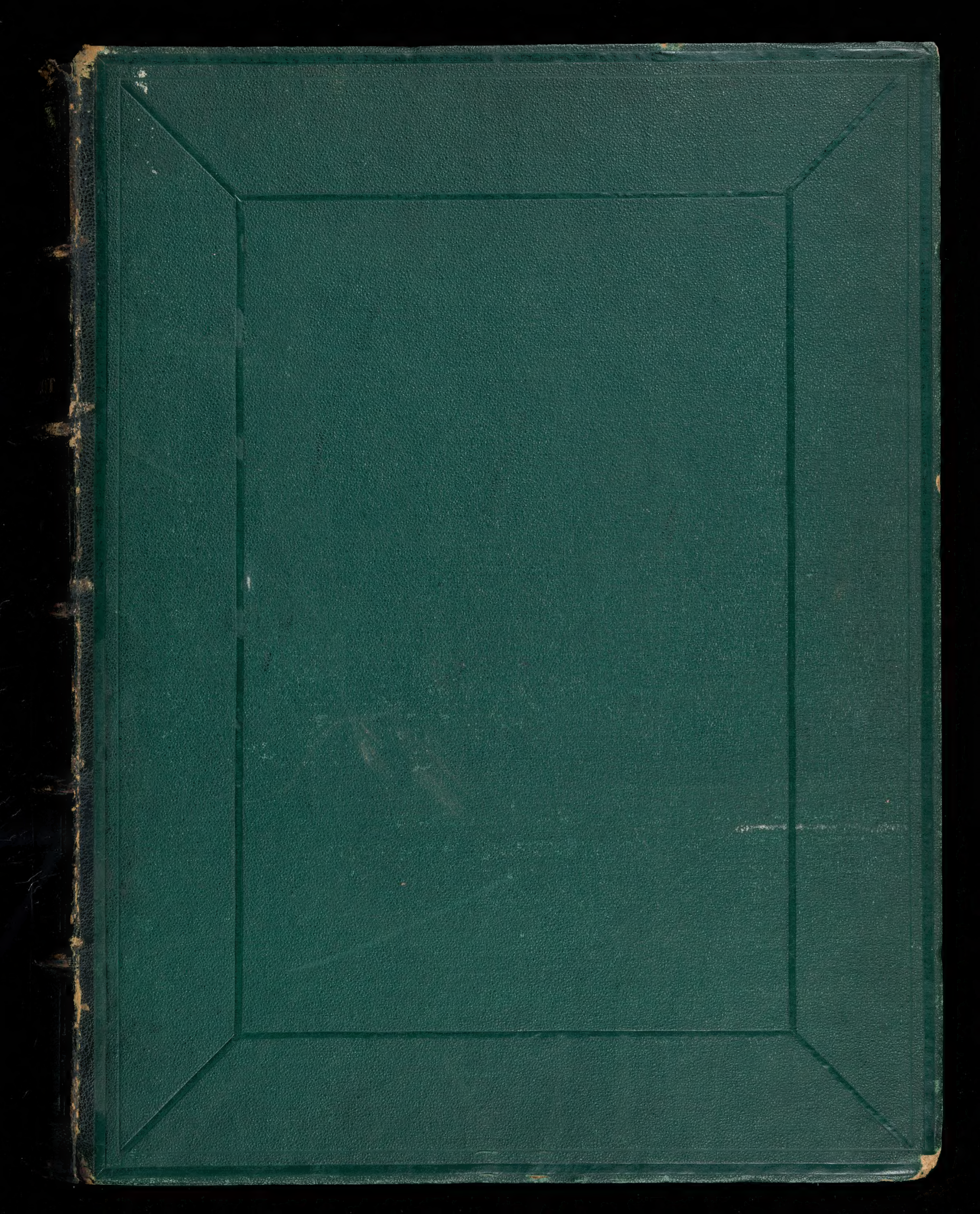
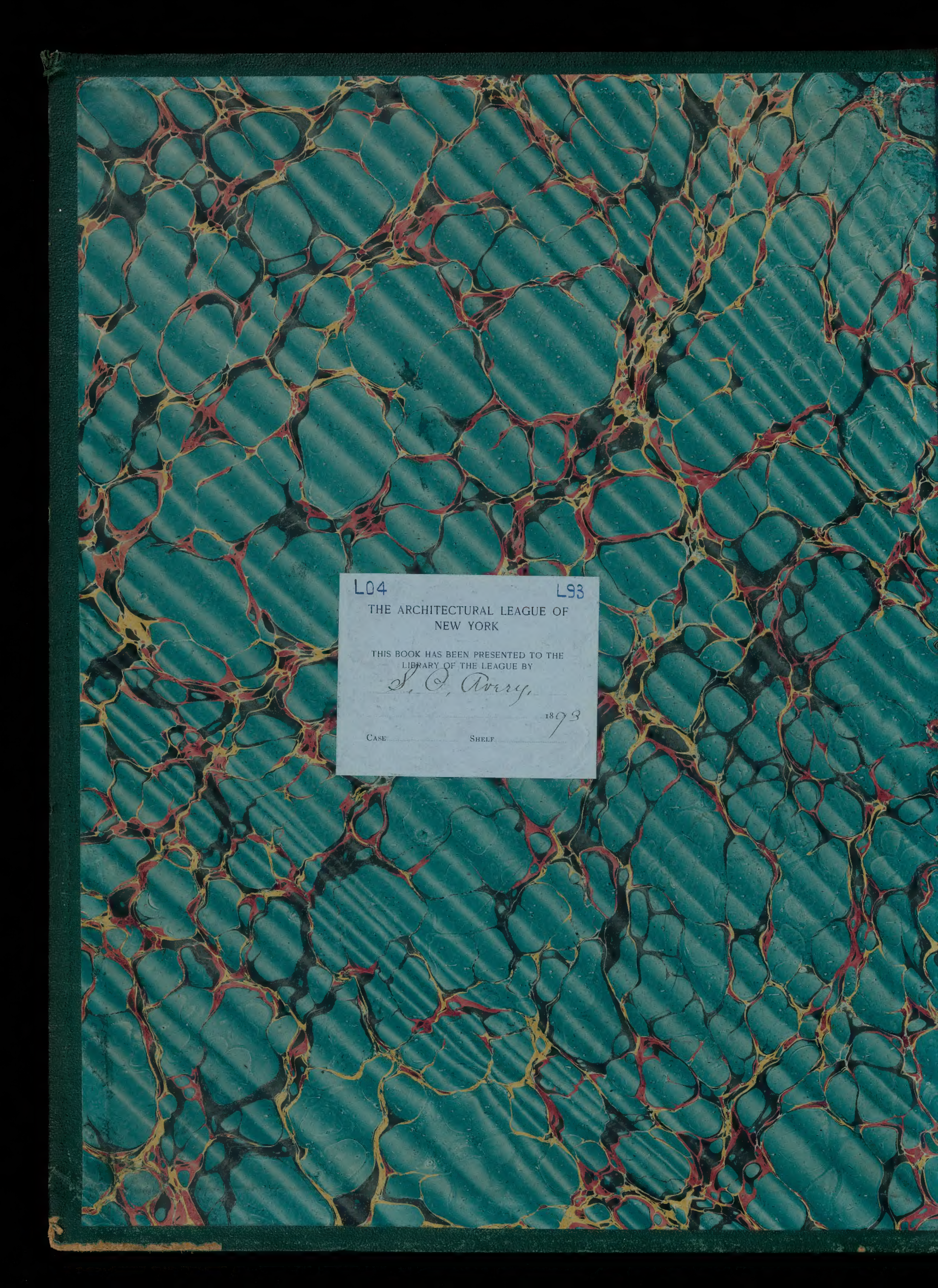
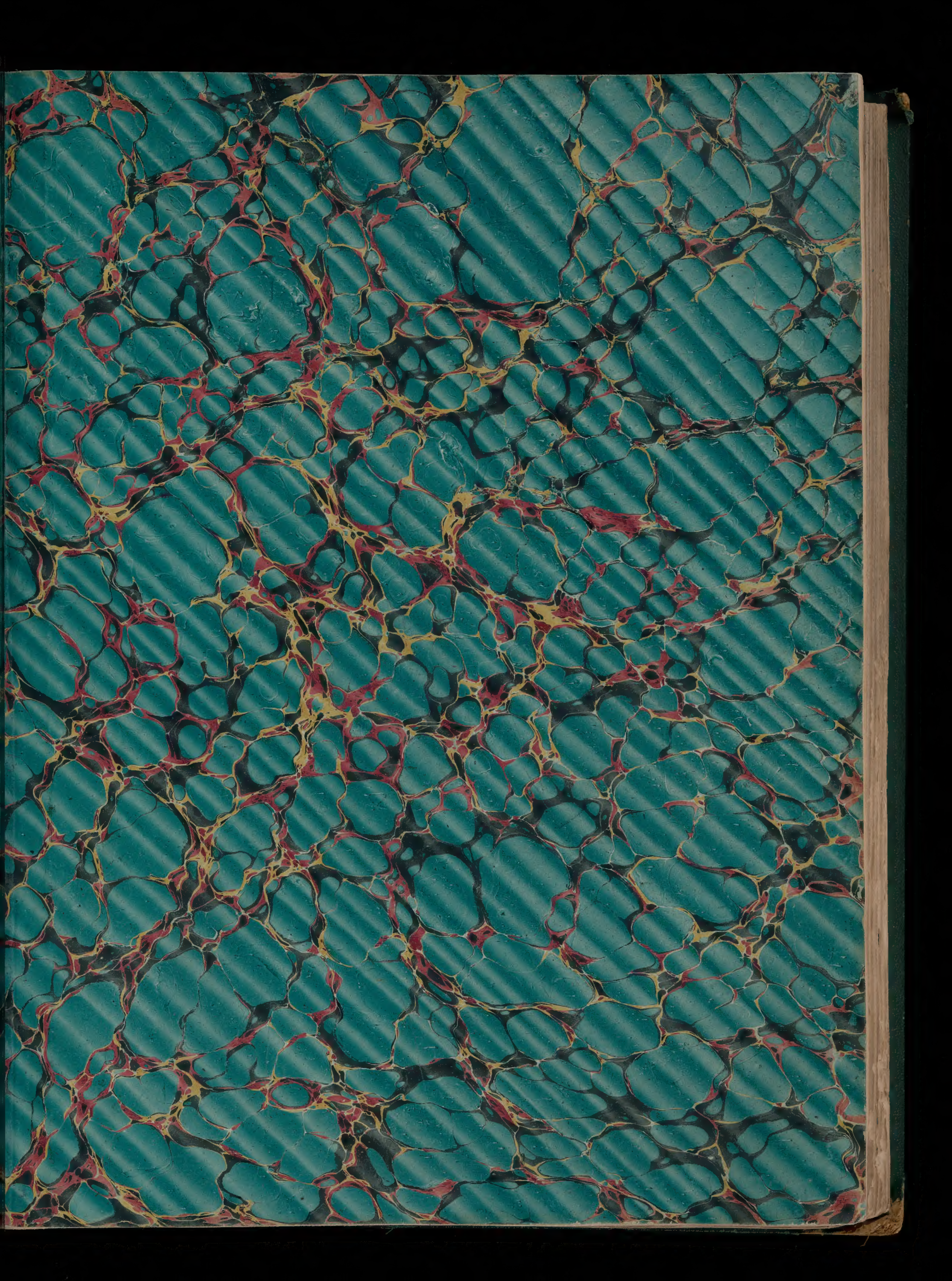
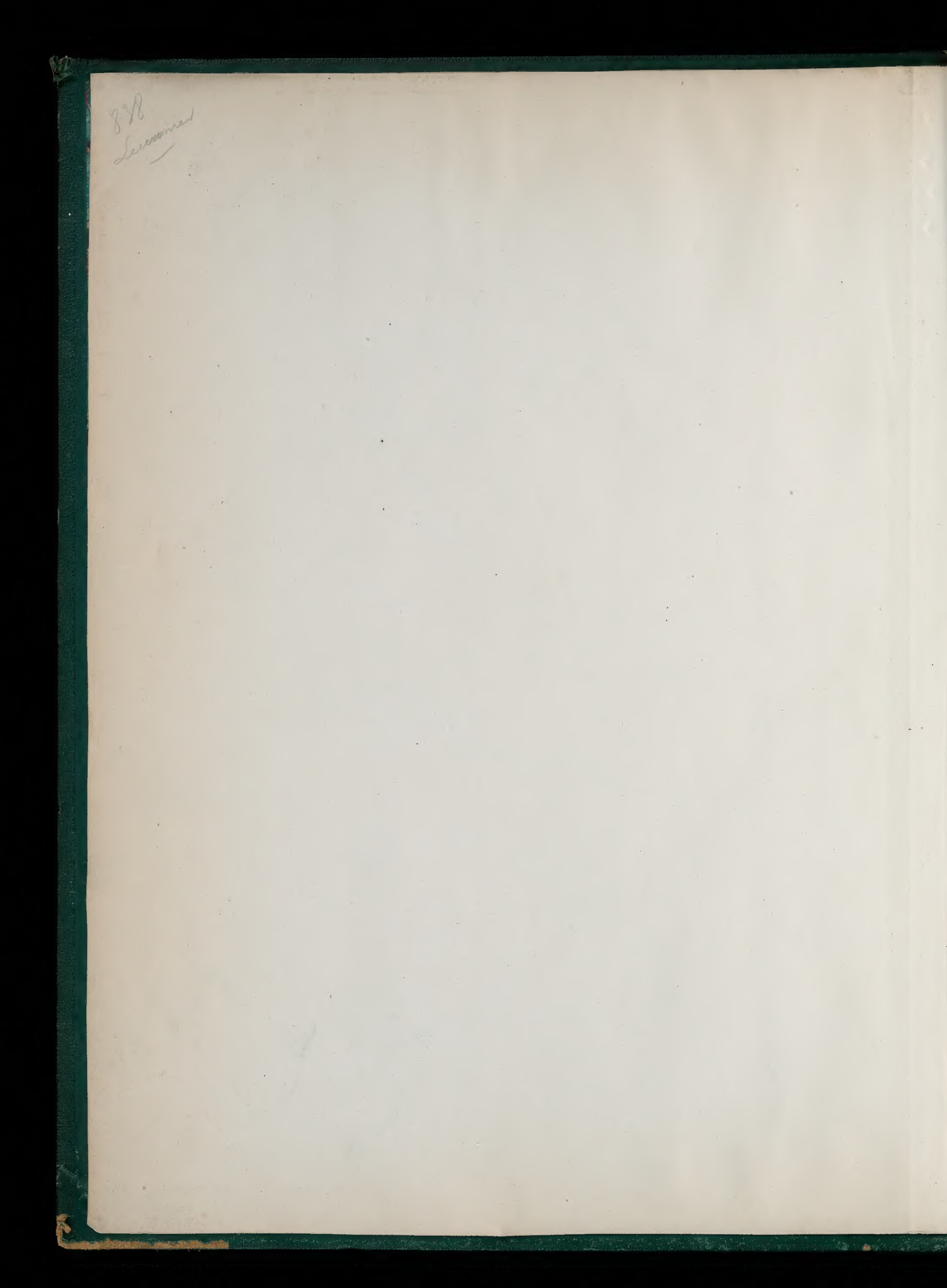



L04
L93
THE ARCHITECTURAL LEAGUE OF
NEW YORK
THIS BOOK HAS BEEN PRESENTED TO THE
LIBRARY OF THE LEAGUE BY
S. P. Avery.
1893
CASE
SHELF




8°R

MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE

---

COLLECTION

# SAUVAGEOT


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris

---

MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE

---

# COLLECTION

# SAUVAGEOT

DESSINÉE ET GRAVÉE A L'EAU-FORTE

PAR

ÉDOUARD LIÈVRE

ACCOMPAGNÉE D'UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF

PAR A. SAUZAY

CONSERVATEUR-ADJOINT DES MUSÉES IMPÉRIAUX

---

PARIS

NOBLET ET BAUDRY, LIBRAIRES-ÉDITEURS

20, RUE JACOB

M DCCC LXIII

MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE

---

COLLECTION

# SAUVAGEOT


J. Claye, imprimeur
S. Benoit 7, à Paris

MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE

# COLLECTION SAUVAGEOT

DESSINÉE ET GRAVÉE A L'EAU-FORTE

PAR

ÉDOUARD LIÈVRE

ACCOMPAGNÉE D'UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF

PAR A. SAUZAY

CONSERVATEUR-ADJOINT DES MUSÉES IMPÉRIAUX

PARIS

NOBLET ET BAUDRY, LIBRAIRES-ÉDITEURS

20, RUE JACOB

M DCCC LXIII

A

M. LE COMTE

# DE NIEUWERKERKE

MEMBRE DE L'INSTITUT

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES MUSÉES IMPÉRIAUX, INTENDANT DES BEAUX-ARTS

DE LA MAISON DE L'EMPEREUR

*Hommage de Respect & de Reconnaissance.*

ÉDOUARD LIÈVRE

A LA MÉMOIRE

DE

# ALEXANDRE-CHARLES
# SAUVAGEOT

CONSERVATEUR HONORAIRE DES MUSÉES IMPÉRIAUX DU LOUVRE
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE IMPERIALE DES BEAUX-ARTS
DE RIO-JANEIRO

Alexandre-Charles Sauvageot, fils de négociants, naquit à Paris, le 16 novembre 1781, & commença ses études classiques au collége des Quatre-Nations, où il resta jusqu'à sa fermeture, qui eut lieu vers 1793. Entraîné par un penchant irrésistible vers les arts, il se présenta, à peine âgé de quatorze ans (1795) au Conservatoire de Musique, qui venait d'être organisé, remporta le premier prix de violon, le 24 octobre 1797, & fut admis (4 mai 1800) à l'orchestre de l'Académie impériale de Musique, où il resta jusqu'au 1er juillet 1829, époque à laquelle il obtint sa mise à la retraite.

Son admission à l'Opéra eut une très-grande influence sur tout son avenir, car on peut dire que c'est à elle qu'il dut en partie ce goût fin, sûr & délicat, qui, tout inné qu'il était en lui, fut largement développé par les conseils & l'exemple de deux collègues d'orchestre, Norblin & Lamy, le premier bien connu des numismates, & le second par un choix très-remarquable des productions céramiques de la Chine et du Japon.

Jeune encore, & n'ayant qu'un vague penchant qui le poussait instinctivement à collectionner, mais sans parti pris, sans spécialité, Sauvageot suivit la route tracée par ses collègues, & esquissa successivement deux collections, l'une de médailles, l'autre de chinoiseries. Ses découvertes ne répondant pas à ses désirs, car il ne trouvait plus qu'à glaner là où Norblin & Lamy moissonnaient depuis longtemps, le

jeune archéologue, dont l'âme artiste ne partageait pas l'injuste mépris qu'on professait alors pour tous les objets de la Renaissance (1), s'élança (2) dans cette carrière à peine explorée, & profitant de l'indifférence du public, il put, quoiqu'avec une fortune très-médiocre (3), parvenir à former une des plus riches collections connues.

Après avoir esquissé le commencement de sa vie artistique, & ne pouvant suivre pas à pas une carrière d'un demi-siècle, carrière qui se résume en deux mots : RECUEILLIR ET CONSERVER, qu'il nous suffise de dire que, entouré de l'estime & de l'amitié de tous ceux qui le connurent, Sauvageot vivait heureux au milieu de sa collection, lorsqu'une cruelle maladie vint tout à coup lui prouver qu'il n'est pas de bonheur parfait ici-bas.

Au milieu des plus affreuses souffrances, qu'il supportait avec un courage incroyable, une seule pensée le préoccupait & venait briser son âme. Après lui qu'allait devenir sa collection, l'œuvre de toute sa vie & de ses plus chères affections ?

Voulant éviter ce qu'il craignait le plus, une vente publique, entraînant nécessairement la dispersion de ce qu'il avait mis tant d'années à recueillir, Sauvageot fit un testament qui partageait sa collection entre plusieurs Musées de Paris & de province; mais si ce terme moyen lui épargnait la triste pensée d'une vente, il lui laissait, en son entier, le chagrin d'une dispersion que lui-même ordonnait.

Sauvageot avait sans doute pensé au Louvre; mais à la réalisation de ce vœu renfermé dans son cœur il existait un double empêchement que tout le monde comprendra : car si, d'une part, la susceptibilité de Sauvageot, à bien juste titre fier d'une collection de cette valeur, répugnait à la donner sans qu'une démarche officielle, ou tout au moins

(1) Un exemple, pris entre beaucoup d'autres, prouvera combien était grande la différence des prix de cette époque à ceux d'aujourd'hui. En 1827, M. Lherie, l'un des plus intelligents marchands de curiosités de Paris, possédait une rareté que Sauvageot désirait acquérir. Le marché fut bientôt conclu, et M. Lherie qui, certes, n'avait aucun motif pour lui céder un objet d'art au-dessous du prix qu'il avait alors, lui vendit pour 200 fr. une splendide coupe du service dit de Henri II, qui aujourd'hui vaudrait vingt mille francs. Qu'on juge par cette citation, dont nous trouverions nombre d'analogues dans les émaux, les bois sculptés, etc., etc., quelle peut être l'influence de la mode sur la valeur des objets d'art.

(2) Par le livre d'achat de Sauvageot, il est facile de se convaincre qu'il commença sa collection de 1826 à 1827.

(3) Soit qu'il craignît l'éventualité de la vie d'artiste, soit qu'il sentît l'obligation de travaux plus positifs, soit plutôt qu'il trouvât dans des appointements fixes un moyen plus assuré de satisfaire la passion qui le dominait déjà, Sauvageot, tout en conservant sa place à l'Opéra, entra à l'administration des Douanes (25 février 1810), où il resta jusqu'en 1847, qu'il prit sa retraite.

officieuse, ait été faite près de lui; de l'autre, la seule personne qui pouvait la faire, M. le comte de Nieuwerkerke, alors directeur général des Musées, dont tout le monde connaît l'exquise délicatesse de sentiment, pouvait-il s'exposer à un refus en demandant à Sauvageot de donner à son pays une collection estimée 700,000 fr., alors qu'il ignorait complétement les dispositions qu'il avait pu prendre.

Les choses en étaient là, & la même difficulté existant toujours, rien ne pouvait faire présager une solution même éloignée, lorsqu'un hasard fortuit vint tout aplanir.

Le rôle qu'accidentellement & sans mission aucune j'ai joué dans ce grand acte de générosité, tout court qu'il est, ayant eu une très-grande importance dans ses résultats, nous espérons qu'il nous sera permis de prendre un instant la scène que, du reste, nous nous empresserons de quitter pour la rendre aux deux seules personnes qui doivent l'occuper, Sauvageot & M. le comte de Nieuwerkerke.

Sauvageot, avec lequel j'étais lié d'amitié depuis longtemps, étant venu un jour me montrer un petit bas-relief qu'on lui proposait, la conversation se plaça naturellement sur sa collection, lorsque, me prenant les mains : « Mon cher ami, me dit-il, si vous voulez la voir « encore une fois entière, dépêchez-vous, car bientôt, je le sens, elle « sera à jamais dispersée. »

Le chagrin bien visible qu'il éprouvait en prononçant ces mots, m'ayant vivement impressionné, je lui répondis : « Vous ! disperser votre « collection ! non, mon ami, non-seulement vous ne le ferez pas, mais « vous repousserez à jamais une pensée qui donnerait un démenti à votre « belle devise : DISPERSA COEGI (1). A votre collection, à l'œuvre de « quarante années de recherches, il faut un centre unique, un de ces « asiles ouverts à toutes les somptuosités de l'art, il lui faut un musée...

« Le Musée ! ah oui, reprit-il aussitôt, mais le Louvre, déjà si riche, « l'accepterait-il ? » (Je certifie l'authenticité littérale de ces mots.)

Rapporter le lendemain à M. le comte de Nieuwerkerke le vœu secret & la crainte de Sauvageot, c'était conclure l'affaire : aussi, dès le jour même, & grâce à l'empressement de M. le Directeur général des Musées, Sauvageot & M. le comte de Nieuwerkerke s'étaient entendus, et, le 15 janvier 1856, l'acte de donation était signé.

(1) J'ai rassemblé ce qui était dispersé.

Dès cet instant Sauvageot n'eut plus qu'une seule pensée, — voir sa collection au Louvre, — & ce désir était tellement vif, qu'oubliant que l'appartement qu'on lui destinait (1) n'était pas prêt, il pria M. le Directeur général de vouloir bien ordonner le transport immédiat de sa collection au Musée (2), sachant fort bien que, par le fait même de sa demande, il se condamnait à vivre pendant plusieurs mois dans un logement entièrement dénudé de tout ce qui le décorait; mais que lui importait une privation momentanée! son vœu était exaucé, sa collection était au Louvre, où bientôt il allait la retrouver.

Nommé conservateur honoraire des Musées impériaux, le 7 mars 1856, & chevalier de la Légion d'honneur le 16 juin suivant, Sauvageot prit possession de son appartement le 20 juillet 1858, trop tard, hélas! pour tous ceux qui l'aimaient, car si ses souffrances aussi aiguës qu'incessantes ne lui permettaient que rarement & à de longs intervalles de s'occuper de l'arrangement définitif de sa collection, & nous privaient d'un catalogue qui, rédigé par lui, eût certes été d'un bien grand intérêt, nous avions au moins près de nous l'homme qui pouvait nous éclairer de ses bons conseils & de sa longue expérience; mais cette consolation même fut de courte durée, car Alexandre-Charles Sauvageot, opéré de la pierre le 27 mars 1860, mourut le 29 du même mois, laissant à la postérité un nom que sa générosité pour son pays doit rendre à jamais éternel.

A. SAUZAY.

(1) L'acte de donation stipulait que Sauvageot serait logé au Louvre, près de sa collection. Le même acte contient encore un article que nous croyons devoir mentionner ici. Non content d'avoir *donné* près d'un million, Sauvageot *s'était réservé le droit* d'augmenter sa collection de *ses propres deniers*.

(2) La surveillance du transport, l'inventaire et le classement provisoire que M. le Directeur général voulut bien me confier, commencèrent le 23 avril 1856.

# LISTE DES SOUSCRIPTEURS

## S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON III

S. M. L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE

S. M. LA REINE DE HOLLANDE

S. A. I. LA PRINCESSE MATHILDE

MINISTÈRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

M. LE C[te] DE NIEUWERKERKE, SÉNATEUR, SURINTENDANT DES BEAUX-ARTS, MEMBRE DE L'INSTITUT

MM.

ACADÉMIE de Liége.
ACADÉMIE d'Anvers.
ACHARD (Léon), Artiste, à Paris.
AGUADO (Comte Olympe), à Paris.
AGUADO (Vicomte Onésippe), à Paris.
ALBINET (J.), à Paris.
ALLARD (J.), à Paris.
ANDRÉ (Jules), Peintre, à Paris.
ANSART, à Paris.
ATTARGE (Désiré), Artiste, à Paris.
AUBRY (Aug.), éditeur, à Paris.

BACHELET, Orfévre, à Paris.
BAILLET, Architecte, à Paris.
BAILLY, Architecte, à Paris.
BAILLY-BAILLIÈRE, à Madrid.
BARANTON (de), à Paris.
BARBEDIENNE, à Paris.
BARBET DE JOUY, Conservateur du Musée des Souverains et des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance (Musée impérial du Louvre), à Paris.
BARTHÈS, à Paris.
BASCHET (L.), Peintre, à Paris.
BAUDRY, à Paris.
BAUGRAND, Joaillier, à Paris.
BAULANT, à Paris.
BEAUD, à Lyon.
BEGHIN, à Lille.
BELLAGUET, à Paris.
BELLAVOINE, Imprim.-lithogr., à Paris.
BELLE, Architecte, à Paris.
BELLET fils, à Paris.

MM.

BENOIT père, Architecte, à Lyon.
BENRATH et VOGELGESANG, à Aix-la-Chapelle.
BERCHOUD, Nouveautés pour ameublement, à Paris.
BEZAULT, à Paris.
BIBLIOTHÈQUE ROYALE de Belgique.
BIJIOT, à Paris.
BILLAULT, Soierie et tapisserie, à Paris.
BLOCH (Désiré), Sculpteur, à Paris.
BLOCHE, à Paris.
BOCCA, à Turin.
BONNIER, à Stockholm.
BOSSANGE, à Paris.
BOUILET (Henri), à Paris.
BOULEY, à Paris.
BOULLANGER, Bijoutier, à Paris.
BOUQUET, Orfévre, à Paris.
BUCHARD, à Paris.
BURTY (Ph.), à Paris.
BUSSON et LEROUX, Bronzes d'art, à Paris.
BRISSART-BINET, à Reims.

CAGNON, à Paris.
CAMBON, à Paris.
CARON, à Paris.
CARPEZAT, à Paris.
CARTERON (Henri), à Paris.
CHAUSSIER, dessinateur, à Paris.
CHESNEAU, à Paris.
CHRISTOFLE, à Paris.
CLAYE (Jules), Imprimeur, à Paris.

MM.

CLER, à Paris.

COBLENTZ (J.), à Paris.

COFFIN et RUMLER, à Paris.

COLAS (l'abbé), Chanoine de la cathédrale, à Rouen.

COLOMBEL, Docteur, à Paris.

CORNU (EUGÈNE), Dessinateur, à Paris.

COURMONT, Directeur de l'Administration des Beaux-Arts.

COUTURE, Peintre, à Paris.

CURMER (L.), à Paris.

D'ALBENAS, à Paris.

DAMAS (le Marquis DE), à Paris.

DANIEL, à Paris.

DAUPHINOT (ADOLPHE), à Reims.

DE BROSSE (Comte), à Paris.

DELAFONTAINE, fabrique de bronzes, à Paris.

DELAROQUE, frères, à Paris.

DELISLE (J.), Architecte, à Paris.

DELMOTTE (HENRI), à Tournay.

DENIÈRE, fabricant de bronzes, à Paris.

DENISE (ÉMILE), Orfévre, à Paris.

DESALME, à Paris.

DESFOSSÉ et KARTH, fabricants de papiers peints, à Paris.

DESNOYERS, à Paris.

DESROZIER, à Paris.

DESRUES fils, à Paris.

DESTAPPE (AD.), à Paris.

DETOUCHES, horloger bijoutier, à Paris.

DONGHEN (Van), à Roubaix.

DREUX (ALFRED), Dessinateur, à Paris.

DUCOING (MAURICE), à Paris.

DUDOUIT, à Paris.

DUFRENOIS (JULES), à Paris.

DULUA (AUG.), à Paris.

DURON, Orfévre, à Paris.

DURONT, à Paris.

DUSACQ et Cᵉ, éditeurs, à Paris.

DU SOMMERARD (E.), Directeur du Musée des Thermes et de Cluny, à Paris.

DUTERTRE, à Marseille.

DUVAL (ARSÈNE), Dessinateur, à Paris.

ERNST et KORN, à Berlin.

FALGUIERES, Bijoutier, à Paris.

FAURE (ACHILLE), Libraire, à Paris.

FERNAND DE LA VILLE GONTHIER (Comtesse), à Paris.

FRINKEN (CH.), à Paris.

FUGÈRE (RAYMOND), Sculpteur, à Paris.

GAILLARD, à Lyon.

MM.

GALLAND, Peintre, à Paris.

GALLERAND, a Paris.

GALLOT, à Paris.

GARAULT, à Paris.

GARNIER, à Paris.

GASTÉ (L.), à Paris.

GEFFRIER, à Paris.

GIHAUT, à Paris.

GILBERT (CH.), à Paris.

GILLOU et THORAILLIER, à Paris.

GLATOUT, à Paris.

GOSSELLIN (LÉON DE), à Paris.

GOSSET, Dessinateur, à Paris.

GOUPIL, Éditeur, à Paris.

GRAUX (JULES), fabricant de bronzes, a Paris.

GROHÉ, à Paris.

GUERREAU, Nouveautés pour ameublement, à Paris.

GUILLAND-VERGER, à Tours.

HALPHEN (EUGÈNE), à Paris.

HALPHEN (JOSEPH), à Paris.

HALPHEN (LOUIS), à Paris.

HARLEUX, à Paris.

HUART, à Paris.

HUBERT, à Paris.

HUGUENIN (JOSEPH), à Paris.

JANIN Orfévre, à Paris.

JARRY, à Paris.

JUIGNIE (L.), à Paris.

KAUFMANN, Négociant, à Paris.

LABARTE (JULES), à Paris.

LACHEZ, à Bruxelles.

LAFITTE, à Paris.

LAENGNER, à Milan.

LAISNE, Architecte, à Paris.

LEVAINVILLE, à Paris.

LEVAINVILLE, Préfet de Tarn-et-Garonne.

LEVAINVILLE (MAX), à Paris.

LEBRUN (ÉMILE), Marbrier, à Paris.

LEBRUMENT, à Rouen.

LE CARPENTIER, à Paris.

LEGER (HENRI), à Paris.

LELARGE, à Paris.

LEMOINE, à Paris.

LEMONNIER, Architecte, à Paris.

LEPIC (Comte), Aide de camp de S. M. l'Empereur, à Paris.

LEQUIEN (J.), à Paris.

LEROLLE, fabricant de bronzes, a Paris.

LESOUEF (ALEXANDRE-AUGUSTE), à Paris.

MM.

LÉVY, Agent de change, à Nancy.
LÉVY frères, à Paris.
L'HOMME, à Paris.
L'HOSTE, à Paris.
LIPPENS (Eugène), propriétaire à Gand.
LONGPÉRIER (Adrien de), Membre de l'Institut, Conservateur des Antiques au Musée impérial du Louvre.

MAISONVILLE et JORDAN, à Grenoble.
MAME (Paul), Imprimeur, à Tours.
MANGIN (Henri), à Paris.
MARRETTE (Henri), Architecte, à Paris.
MARTIN (W.), à Paris.
MARX, Docteur, à Paris.
MATHEVON et BOUVARD, à Lyon.
MAY, à Paris.
MAZAROZ-RIBAILLIER, Ameublements d'art, à Paris.
MERLEY, à Paris.
MESSENER fils, à Paris.
METTERNICH (Prince de), Ambassadeur d'Autriche, à Paris.
MILLESCAMPS, à Paris.
MILLOT, à Paris.
MOREAUX (Edmond), à Paris.
MOYSE (E.), Peintre, à Paris.
MUCQUARDT, à Bruxelles.
MULLER, à Paris.
MUSÉE DE L'INDUSTRIE, à Bruxelles.

NADAILLAC (Comtesse de), à Passy.
NATTAN (Georges), à Paris.
NOTELET (Alphonse), à Paris.

OLIVE, à Paris.

PACOT, à Paris.
PAILLARD (Victor), Fabricant de bronzes, à Paris.
PARKER, à Oxford.
PATTEY (Th.), à Paris.
PEIFFER, Sculpteur, à Paris.
PENGUILLY L'HARIDON (O.), Directeur du musée d'artillerie, officier supérieur
PEREIRE (Eugène), à Paris.
PERGOT, Architecte, à Paris.
PÉRON, Architecte, à Paris.
PINOTEAU, Sculpteur, à Paris.
POILLEUX, Fabricant de bronzes, à Paris.
PRIGNOT, Dessinateur, à Paris.

REICH, frères, à Paris.
RIBEROTTE LABESSE, à Réthel.

MM.

RICHARD, à Paris.
RICORDI et JOUHAUD, à Florence.
RODIEN, Éventailliste, à Paris.
ROGER, à Paris.
ROUX, à Lyon.
ROTHSCHILD (Baron Alphonse de), à Paris.
ROTHSCHILD (Baron Gustave de), à Paris.
ROTHSCHILD (Baron James de), à Paris.
ROTHSCHILD (Baron Salomon de), à Paris.
ROUSSEAU, à Paris.
ROUVENAT, Joaillier, à Paris.

SALMON (Alex.), Architecte, à Paris.
SAMSON, à Auteuil.
SAINT-JORRE, à Paris.
SAMSON et WALLIN, à Stockholm.
SAUVAGE, à Paris.
SAUVREZI, à Paris.
SAVREUX (O.), Sculpteur, à Paris.
SCHWARTZ (Chevalier de), à Paris.
SCHLOSSMACHER (J.) et Cᵉ, à Paris
SCHMOLL, à Paris.
SEMEUR-LAPLAINE, à Blois.
SENARD (Achille), à Reims.
SENS, à Paris.
SERVANT (G.), Fabricant de bronzes, à Paris.
SÉVIN (Constant), artiste, à Paris.
SIDOT, à Metz.
SIRODOT, à Paris.
SPITZER, à Paris.

THIERY-MIEG (Mathieu), à Paris.
THIERS, député, à Paris.

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS, appliqués à l'industrie, à Paris.
UNIVERSITÉ de Liége.

VALTON, Dessinateur, à Paris.
VAN SOOLEN, Architecte, à Paris.
VEILLAUD (Aristide), Sculpteur, à Paris.
VIERSET-GODIN, Architecte, à Huy
VIGNERON, à Paris.
VIROD, à Paris.

WARNENDUNDE.
WERLÉ (Alfred), à Reims.
WOLFF, à Saint-Pétersbourg.
WYBER, à Paris.

PARIS. — J. CLAYE IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

# OTHON HENRI

## COMTE ÉLECTEUR PALATIN DU RHIN

SURNOMMÉ

# LE MAGNANIME

Né le 10 avril 1502, mort le 12 février 1559

TRAVAIL ALLEMAND DU XVIe SIÈCLE

Hauteur de l'original.......... 0m,160

Sur le derrière du dossier du fauteuil sont placées, dans une couronne de laurier, les armes du comte : trois écussons liés ensemble. En commençant par la droite : 1° *de sable au lion d'or couronné de gueules* (Palatinat); 2° *de gueules au globe crucigère d'or* (attribut de l'Électorat); 3° *fuselé en bande d'argent & d'azur* (Bavière).

L'authenticité du personnage est constatée par la médaille incrustée dans le socle, & sur laquelle se retrouvent les écussons décrits ci-dessus, ainsi que la légende suivante : OTTOHEN. D.G.COM.PAL.RHE.ELECTOR. Au revers : CVM.TEMPORE. ANNO M.D.L.V.I (Othon par la grâce de Dieu, comte électeur palatin du Rhin — avec le temps — l'an 1556.)

Cette statuette de ronde bosse, attribuée à Albert Dürer, provient du cabinet Denon (n° 701 du catalogue).

Albert Dürer, tout à la fois peintre, sculpteur & graveur, troisième fils d'Albert Dürer & de Barbara Haller (fille de Jéronimus Haller, célèbre orfévre de Nuremberg), naquit dans cette ville le 20 mai 1471, & eut pour parrain Antoni Koberger, l'un des premiers imprimeurs de cette époque. Après avoir passé trois années dans l'atelier du peintre Wohlgemuth, Albert Dürer parcourut les Pays-Bas, Venise, & revint à Nuremberg (1494) pour épouser Agnès Frey, qui lui apportait 200 florins de dot. Trop faible pour secouer le joug de fer que le caractère acariâtre de cette femme faisait peser sur lui, Albert, plus usé par le chagrin que par les travaux, mourut dans sa ville natale le 6 avril 1528, & fut enterré dans le cimetière Saint-Jean. Sa tombe est encore chaque année, au printemps, un lieu de pèlerinage pour tous les artistes de Nuremberg, réunis sous le nom patronymique d'Albert Dürer.

# OTHON HENRI

## COMTE ÉLECTEUR PALATIN DU RHIN

SURNOMMÉ

## LE MAGNANIME

Né le 10 avril 1502, mort le 12 février 1559

TRAVAIL ALLEMAND DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original.......... 0^m^,160

Sur le derrière du dossier du fauteuil sont placées, dans une couronne de laurier, les armes du comte : trois écussons liés ensemble. En commençant par la droite : 1° *de sable au lion d'or couronné de gueules* (Palatinat); 2° *de gueules au globe crucigère d'or* (attribut de l'Électorat); 3° *fuselé en bande d'argent & d'azur* (Bavière).

L'authenticité du personnage est constatée par la médaille incrustée dans le socle, & sur laquelle se retrouvent les écussons décrits ci-dessus, ainsi que la légende suivante : OTTOHEN. D.G.COM.PAL.RHE.ELECTOR. Au revers : CVM.TEMPORE. ANNO M.D.L.V.I (Othon par la grâce de Dieu, comte électeur palatin du Rhin — avec le temps — l'an 1556.)

Cette statuette de ronde bosse, attribuée à Albert Dürer, provient du cabinet Denon (n° 701 du catalogue).

Albert Dürer, tout à la fois peintre, sculpteur & graveur, troisième fils d'Albert Dürer & de Barbara Haller (fille de Jéronimus Haller, célèbre orfévre de Nuremberg), naquit dans cette ville le 20 mai 1471, & eut pour parrain Antoni Koberger, l'un des premiers imprimeurs de cette époque. Après avoir passé trois années dans l'atelier du peintre Wohlgemuth, Albert Dürer parcourut les Pays-Bas, Venise, & revint à Nuremberg (1494) pour épouser Agnès Frey, qui lui apportait 200 florins de dot. Trop faible pour secouer le joug de fer que le caractère acariâtre de cette femme faisait peser sur lui, Albert, plus usé par le chagrin que par les travaux, mourut dans sa ville natale le 6 avril 1528, & fut enterré dans le cimetière Saint-Jean. Sa tombe est encore chaque année, au printemps, un lieu de pèlerinage pour tous les artistes de Nuremberg, réunis sous le nom patronymique d'Albert Dürer.





N° 1.

# ÉTUI

## A COUTEAU ET A FOURCHETTE

TRAVAIL FLAMAND DU XVI^e SIECLE

[illegible]

Sur les deux parties plates de l'étui, la légende flamande : DAT. DYE. WERELT. EENS. OMME. WENDE. ENDE. EN. YDER. MENSCHE. HEM. SELWEN. KENDE. ENDE. LYET. EN. ANDER. SYN. GEBREKEN. STAEN. HET. SOLDE. BETER. YNDE. WERELT. GAEN. AMMEN. ANNO 1504.

(Quand tout le monde aura réformé sa voie, quand chacun se connaîtra soi-même, & sera corrigé de ses défauts, le monde pourra marcher vers une meilleure fin. Ainsi soit-il. L'an 1504.)

Les deux parties bombées contiennent chacune plusieurs médaillons en relief. Sur l'une : GHEBOERTHE, la Nativité ; — BESNIDINGHE, la Circoncision ; — DYE WISE, les Mages ; OSVE, Josué.

Sur l'autre : ABRAHAM, BARSABÉE, — VDYT, — SAMSON.

A l'aide d'un vieux dicton peu connu, nous allons pouvoir indiquer le motif de l'habitude qu'on avait autrefois de porter toujours avec soi son couteau & sa fourchette.

Suivant Leduchat (*Ducatiana*, p. 488), « le proverbe

Qui [illegible] Flandre [illegible]
Il perd de beurre [illegible]

« fait allusion à l'ancien usage de Flandres & de toute l'Allemagne, « qui consistait à porter toujours avec soi un étui renfermant un couteau « & une fourchette, ce qui fait qu'on ne trouvait ni l'un ni l'autre dans « les auberges. » C'est dans le même sens qu'Henry Estienne dit dans

ses *Dialogues du nouveau langage françois italianisé :* « Il vaudroit mieux « aller en Flandres sans couteau qu'aller à la cour sans estre garni « d'impudence. » »

N° 2.

## AFFIQUET

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original . . $0^{m},250$

Dans la partie supérieure, en forme de coupole découpée à jour, deux petites figurines de ronde bosse représentant, l'une, *l'Abondance ;* l'autre, *un homme posant le pied sur une couronne à terre.*

N° 3.

## AFFIQUET

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original . $0^{m},245$

Il est surmonté d'un enfant tenant un cœur élevé au-dessus de sa tête.

On donne le nom d'affiquet, ou porte-aiguille à tricoter, à un petit bâton creux dont les femmes se servaient pour soutenir l'aiguille à tricoter. Il se plaçait à la ceinture.


ABRAHAM
BARSABE
IVDIT
SAMSON

# CABINET

OUVRAGE ALLEMAND DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

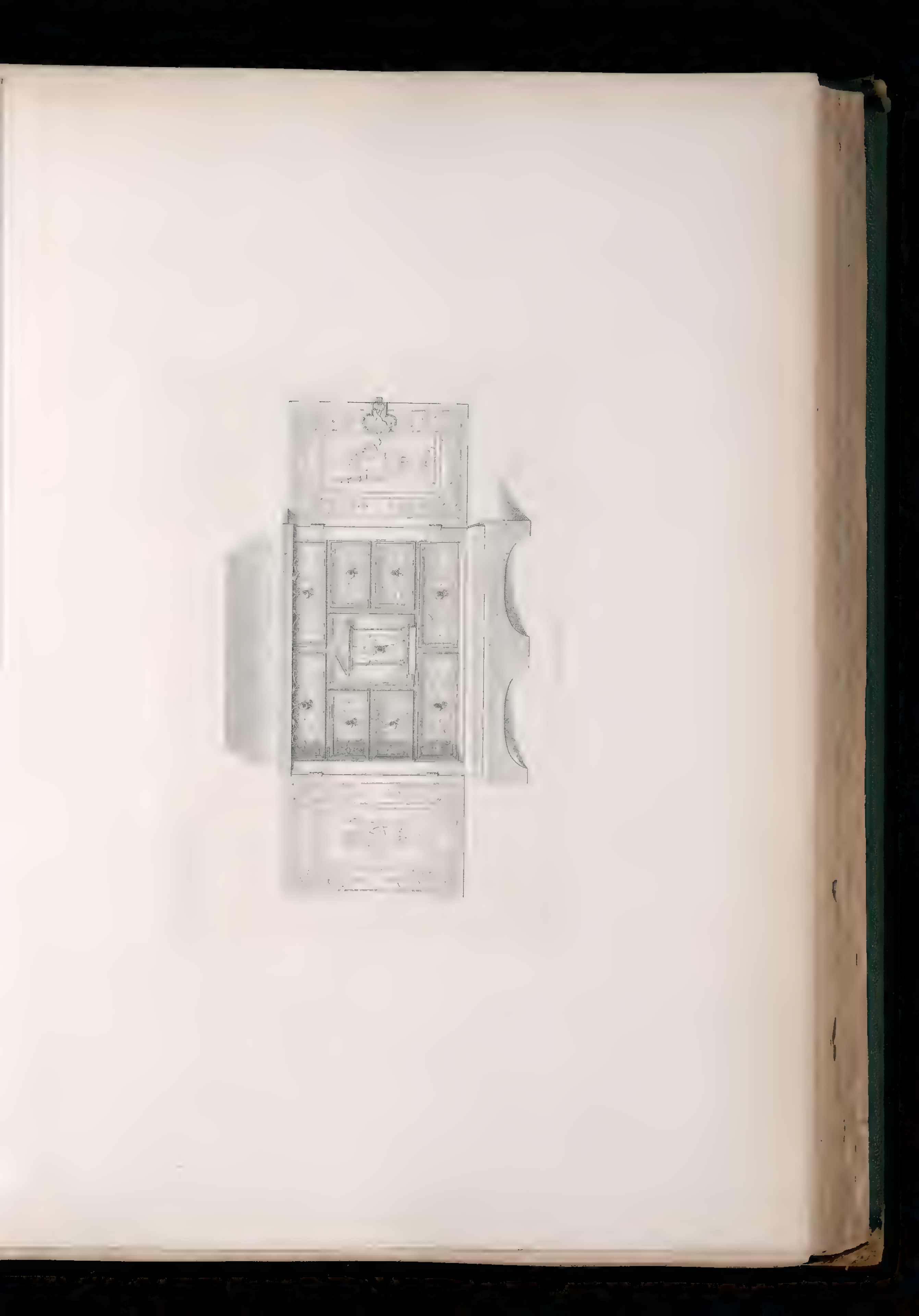
Bois d'ébène à deux vantaux décorés de plaques d'ivoire découpé & gravé.
Sur chacun des vantaux, UN OISEAU à l'extérieur, & à l'intérieur UN HALLEBARDIER.
Les arabesques qui forment cadre, ainsi que celles des neuf tiroirs,
sont en ivoire.

| | |
|---|---|
| Ha[illegible] de long[illegible] | [illegible] |
| Large[illegible] | [illegible],23[illegible] |
| P[illegible]fon[illegible] | [illegible] |

Ce petit meuble, désigné sous le nom de *cabinet*, & qui, ayant pris naissance en Allemagne au XVI^e siècle, fut de mode jusqu'à la fin du XVII^e, ne doit être regardé que comme un diminutif d'un autre meuble qui, de grande dimension, & garni ainsi que lui de nombreux tiroirs, y était désigné sous le nom de *kunstschrank* (armoire artistique).

L'Allemagne possède encore quelques-unes de ces armoires artistiques dont on ne sait ce qu'on y doit le plus admirer, de la belle composition, car elle affecte presque toujours une forme architecturale, ou de la richesse d'ornementation à laquelle concouraient à la fois peintre, sculpteur, orfévre, graveur sur métal & sur pierre fine, émailleur, mosaïste, & enfin l'artiste en marqueterie, prodiguant l'écaille, l'ivoire, l'ambre & la nacre.

Ainsi qu'il est facile de le concevoir, une telle abondance de luxe décoratif ne pouvant convenir à ces petits cabinets, qu'on serait tenté de considérer plutôt comme *un jouet* que comme un objet mobilier, tant il est difficile de découvrir à quoi ils pouvaient servir, l'ensemble de leur ornementation n'était confié qu'à l'ivoirier ou à l'orfévre, qui les décorait de ces fines gravures, soit sur plaque d'argent ou d'ivoire, dont les entailles noircies donnent une parfaite imitation du nielle, qui, comme on sait, consiste à emplir d'une espèce d'émail noir les fines entailles d'une gravure.



# CABINET

## EBÈNE DÉCORÉE D'ORNEMENTS EN ARGENT EN RELIEF, DÉCOUPÉS A JOUR

### TRAVAIL VÉNITIEN DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE

Hauteur de l'origina... .... ....... 0m,170

Surmonté d'un couvercle mobile en forme de tombeau, ce cabinet a neuf tiroirs intérieurs, cachés par deux vantaux. A l'exception des deux poignées & des ferrements, qui sont en cuivre doré, toute l'ornementation, intérieure & extérieure, se compose d'arabesques, de rosaces & de fleurettes en argent, découpées à jour. Sur le couvercle se trouve une tête d'ange ailé au milieu d'une arabesque. Ce meuble repose sur quatre pieds ronds en argent massif.

Dans un précédent article (1) nous avons indiqué l'époque à laquelle les petits cabinets prirent naissance en Allemagne. Aux renseignements succincts que nous avons donnés pour faire apprécier le luxe que les artistes de Nuremberg, de Dresde, d'Augsbourg, des Pays-Bas & de Venise apportaient dans la confection des cabinets, nous avons cité combien d'artistes d'états différents étaient appelés à leur confection; qu'il nous soit permis aujourd'hui de faire connaître un de ces monuments. Cette citation, que nous empruntons textuellement à l'excellent travail de M. J. Labarte (2), donnera une idée exacte du luxe déployé dans la décoration des cabinets.

« Le chef-d'œuvre du genre se trouve dans la *Kunstkammer*, de Berlin. C'est un « cabinet, connu sous le nom de *Pommersche Kunstschrank*, qui fut fait à Augsbourg, « en 1616, pour le duc de Poméranie, Philippe II. »

« Philipp Hainhofer (1578-1647), peintre & architecte, artiste éminent, grand « collecteur d'objets d'art, qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, « a fourni le plan du meuble & en a dirigé l'exécution. Ulrich Baumgartner, fameux « ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet, dans l'intérieur « du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615, & cette devise : *Ehe veracht « als gemacht* (il est plus facile de critiquer que de faire). Il serait beaucoup trop long « de donner la description de ce meuble; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, « dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, « un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, « un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, « un tourneur, deux serruriers, un relieur & deux gaîniers. On peut juger par cette « énumération de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y « trouve jusqu'à des émaux de Limoges. »

(1) Texte de la planche XLVI.
(2) Catalogue Debruge-Duménil, page 381.



# CABINET

## A DEUX VANTAUX

### TRAVAIL ITALIEN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original............ 1$^{m}$,500
Largeur........ .............. 0$^{m}$,810
Profondeur............. ....... 0$^{m}$,470

L'extérieur se compose de deux colonnes torses, à feuillages en relief, reposant sur un fond plat orné de compartiments à bouquets, encadrant une guirlande & une corbeille de fleurs. Entre les colonnes, une console à mascaron, surmontée d'un tiroir à arabesques & mascaron; sur les vantaux, & entre deux cariatides de femmes drapées, deux médaillons cintrés représentant la *Moisson* & la *Vendange* couronnées par deux génies ailés. Au-dessus des médaillons, séparés par une cariatide d'homme portant une corbeille de fruits sur sa tête, un fronton découpé au centre, ayant au milieu un piédestal, &, de chaque côté, une femme drapée & assise, tenant, l'une une couronne, l'autre une palme.

De chaque côté de la partie intérieure des vantaux, deux tableaux en bois de satiné & ivoire blanc & vert, représentant une galerie à trois arcades; à l'extrémité de l'une, *Pallas;* à celle de l'autre, *Vénus & l'Amour*. Au fond du cabinet, & reposant sur un parquet en marqueterie, un monument architectural à trois côtés, composé de quatre archivoltes en glace avec ornements d'ébène & d'ivoire, & deux niches à fronton découpé au centre, surmontées d'un petit piédestal orné d'un vase en ivoire. Derrière ces vantaux, deux archivoltes pleines cachent neuf tiroirs à boutons dorés à mufles de lion. De chaque côté extérieur du meuble, un médaillon hexagone représentant : l'un, *Neptune;* l'autre, *l'Aurore & la Nuit.*





# CADRE

TRAVAIL ITALIEN DU XVI[e] SIÈCLE

Hauteur de l'original........... 0m,630
Largeur....... m,46

Sur la frise supérieure, LA FUITE EN ÉGYPTE; — sur celle formant base, JÉSUS DANS LA CRÈCHE.

La forme architecturale de ce cadre, sa dimension, sa structure, l'ensemble même de son ornementation, ne permettent pas d'assigner d'une manière positive l'emploi auquel il a pu être destiné.

Soit qu'on le regarde comme servant à contenir une de ces peintures religieuses qui se plaçaient comme rétables sur les autels domestiques, en grand usage au XVI[e] siècle, soit qu'on lui donne pour destination première celle de contenir une glace, emploi auquel il est aujourd'hui consacré, ce petit monument n'en sera pas moins un des plus précieux spécimens de l'art italien.

Les pilastres plats, surmontés d'un chapiteau d'ordre composite, offrent un très-grand point de ressemblance avec un des pilastres de la façade de la *Cancellaria apostolica* de Rome, bâtie sur les dessins de Bramante.



# CADRE

ÉPOQUE LOUIS XVI

Hauteur de l'original . . . . . . . . . . . . $0^{m}$,17
Largeur . . . . . . . . . . . . . . . . . . $0^{m}$,115

Outre l'élégance tout à la fois simple & gracieuse de la composition, ce cadre a encore l'avantage de nous offrir dans son ornementation un de ces types délicats qui, inspirés par les scènes de *Bergeries* mises à la mode par le poëte Racan, furent une mine à laquelle puisèrent largement les Watteau, les François Boucher, & enfin cette innombrable pléiade d'artistes qui ornèrent, soit par la peinture, soit par la sculpture, non seulement les trumeaux & les boiseries, mais encore un nombre considérable de ces petits objets qui nous restent des époques de Louis XV & de Louis XVI.

La gouache originale que ce cadre a dû contenir n'existant plus quand M. Sauvageot l'acheta, & toutes ses démarches tendant à en trouver une de l'époque ayant été infructueuses, il s'adressa à M. Edmond Hédouin, qui exécuta, en 1859, celle que contient le cadre.





N° 1.

# COFFRET

TRAVAIL ALLEMAND DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original | 0$^{m}$,096 |
| Largeur | 0$^{m}$,113 |
| Profondeur | 0$^{m}$,073 |

Entièrement découpé à jour sur ses quatre faces & sur son couvercle, & n'ayant pour toute fermeture qu'un bouton s'ouvrant à la seule pression du doigt, ce petit coffret, qui n'a pu être destiné à contenir aucun objet devant rester secret, servait, selon toute probabilité, de boîte à ouvrage.

Ce genre de sculpture importée d'Allemagne & appliquée sur un certain nombre de meubles portatifs, fut surtout en très-grande mode pour l'ornementation de petits étuis en bois, pareillement découpés à jour, dans lesquels les dames serraient leurs livres de prières.

BRONZE.

N° 2.

# COFFRET

TRAVAIL FLORENTIN DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original | 0$^{m}$,087 |
| Largeur | 0$^{m}$,200 |
| Profondeur | 0$^{m}$,110 |

La richesse de l'ornementation, la vigueur du modelé & l'harmonie qui règne dans l'ensemble de la composition, présentent dans ce coffret une intéressante production de cette époque si féconde en travaux de cette nature.



Nº 1.

# COFFRET

TRAVAIL ALLEMAND DU XV^e SIÈCLE

Hauteur de l'original........... 0m,100
Longueur...................... 0m,210
Largeur...................... 0m,140

Malgré le sens énigmatique des sujets représentés, & le peu de liaison que présentent entre elles les inscriptions qui les entourent, nous croyons devoir les donner l'un & l'autre.

Le couvercle plat est décoré de trois compartiments terminés en ogive, & renfermant chacun un sujet différent.

Premier (commençant par la gauche) : *Un aigle entouré de la légende :*

ICH GER DINRE FRUT VON MINNEN.
(Je désire ardemment ton fruit.)

Second : *Une femme tenant un fruit de la main droite.*

MIR IST TROST INNE
(Je renferme de la consolation.)

Troisième : *Un animal inconnu.*

EIN SELIG IOR SOLT DV GEWINNEN.
(Que tu aies une année bien heureuse.)

## FACE DU COFFRET :

(Côté gauche.) *Une sirène diadémée & les ailes éployées.*

FROWELICH BILDE.
(L'image d'une femme.)

(Côté droit.) *Un homme velu portant un lièvre au bout de son bâton.*

MAHET MICH WILDE
(Me rend sauvage.)

## FACE POSTÉRIEURE :

(Milieu.) *Un griffon ailé au milieu de feuillages.*

ONE VERDRISEN
(Sans repentir.)

SOL ES SIN UWER
(Elle doit vous appartenir.)

### COTÉS LATÉRAUX.

(Côté gauche.) *Un chien.*

(Côté droit.) *Un éléphant portant un château.*

Si ce coffret n'offre pas, quant aux parties allégorique & descriptive, toute la clarté désirable, il n'en reste pas moins un monument des plus intéressants de l'art allemand au XV^e siècle.

Sur une note manuscrite de feu M. Sauvageot, on lit :

« Ce coffret, acheté en 1842 à la vente du prince de Bavière, « a appartenu aux comtes de Ruppelstein. »

IVOIRE. N° 2.

# COFFRET

TRAVAIL FRANÇAIS DU XIV^e SIÈCLE

Hauteur de l'original....... 0^m,073
Longueur ...................... 0^m,220

Le couvercle plat est décoré des quatre sujets suivants, dont chacun est placé sous un dais de forme ogivale.

(En partant de la gauche.) Saint Christophe portant le Christ. — Saint Martin donnant la moitié de son manteau. — Saint Georges terrassant le dragon. — Saint Eustache à genoux devant le cerf miraculeux.

### SUR LES QUATRE FACES DU COFFRET :

(Côté opposé à la serrure.) Perceval prend congé de sa mère, qui lui donne des conseils. — La mère de Perceval tombe en pamoison au départ de son fils. — Perceval à cheval dans la forêt. — Perceval entre dans une tente & y trouve une damoiselle qu'il embrasse de force.

(Côté latéral gauche.) Perceval arrive à la cour du roi Arthus au moment où le chevalier *aux armes vermeilles* a ravi la coupe de la reine.

(Côté de la serrure.) Perceval porte sa lance dans l'œil du chevalier félon & le tue. — Avec la permission du roi Arthus, Perceval dépouille le chevalier *aux armes vermeilles*. Un écuyer fait changer de costume à Perceval.

(Côté latéral droit.) Perceval dans la forêt voit trois chevaliers qu'il prend pour des anges, &, se mettant à genoux, les invoque.

Ces divers sujets sont tirés du roman de chevalerie de Perceval le Galois.

La serrure, la clef, la chaîne, les bandes & les coins cannelés en argent, sont terminés en larges fleurs de lys.



# COFFRET

TRAVAIL SUISSE DU XVII^e^ SIÈCLE

H[illegible] 215
Lo[illegible] 3[illegible]5

Couvercle plat & creux. Ferrure en cuivre doré. Le travail de ce coffret, tout en présentant une certaine analogie avec le procédé de découpure employé pour l'*étui à livre* (planche 36) & *les peignes* (planche 38), offre cependant dans le mode d'exécution une différence remarquable, car bien que le bois de l'étui & des peignes soit entièrement découpé à jour, il présente cependant, par son épaisseur, assez de force pour n'être appuyé sur rien, tandis que dans le coffret dont il s'agit, le bois a été découpé tellement menu que l'artiste a dû le juxtaposer sur un fond formant caisse décoré de bandes de paillon peint brun, bleu & rouge, alternés.

Le n° 2 reproduit en grand le détail de la bande de face, & le n° 3, le dessin du couvercle.



N° 1.

# COFFRET

TRAVAIL ITALIEN DU XV[e] SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original....... | 0m,080 |
| Largeur.................... | 0m,125 |

Entièrement recouvert d'un réseau à mailles en fer, ce coffret, dont la boîte en chêne est garnie à l'intérieur d'une plaque de fer, est décoré, à chaque angle, d'un pilastre laissant un espace libre entre le pilastre & le corps du coffret. Sur la serrure à moraillon, un cache-entrée.

On lit dans le *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, par M. Viollet-le-Duc : « Il était d'usage de porter en voyage des coffrets « de fer solidement fermés, dans lesquels on gardait les bijoux. Ils « se composaient d'une boîte en chêne recouverte d'un cuir; sur le « cuir est appliqué un premier réseau de fer étamé, à jour; puis « une seconde enveloppe de fer non étamé, également à jour, laissant « voir à travers ses mailles le cuir & le réseau étamé. Des nerfs en « fer renforcent le couvercle, & une petite serrure très-solide le « maintient fermé. Sur les deux côtés, quatre anneaux permettent « d'attacher ce coffret (1), au moyen de courroies ou de chaînes, à « l'intérieur d'un bahut trop lourd pour être facilement soustrait, « ou de le porter en croupe & de le réunir au bagage chargé sur « des bêtes de somme. »

BOIS SCULPTÉ.

N° 2.

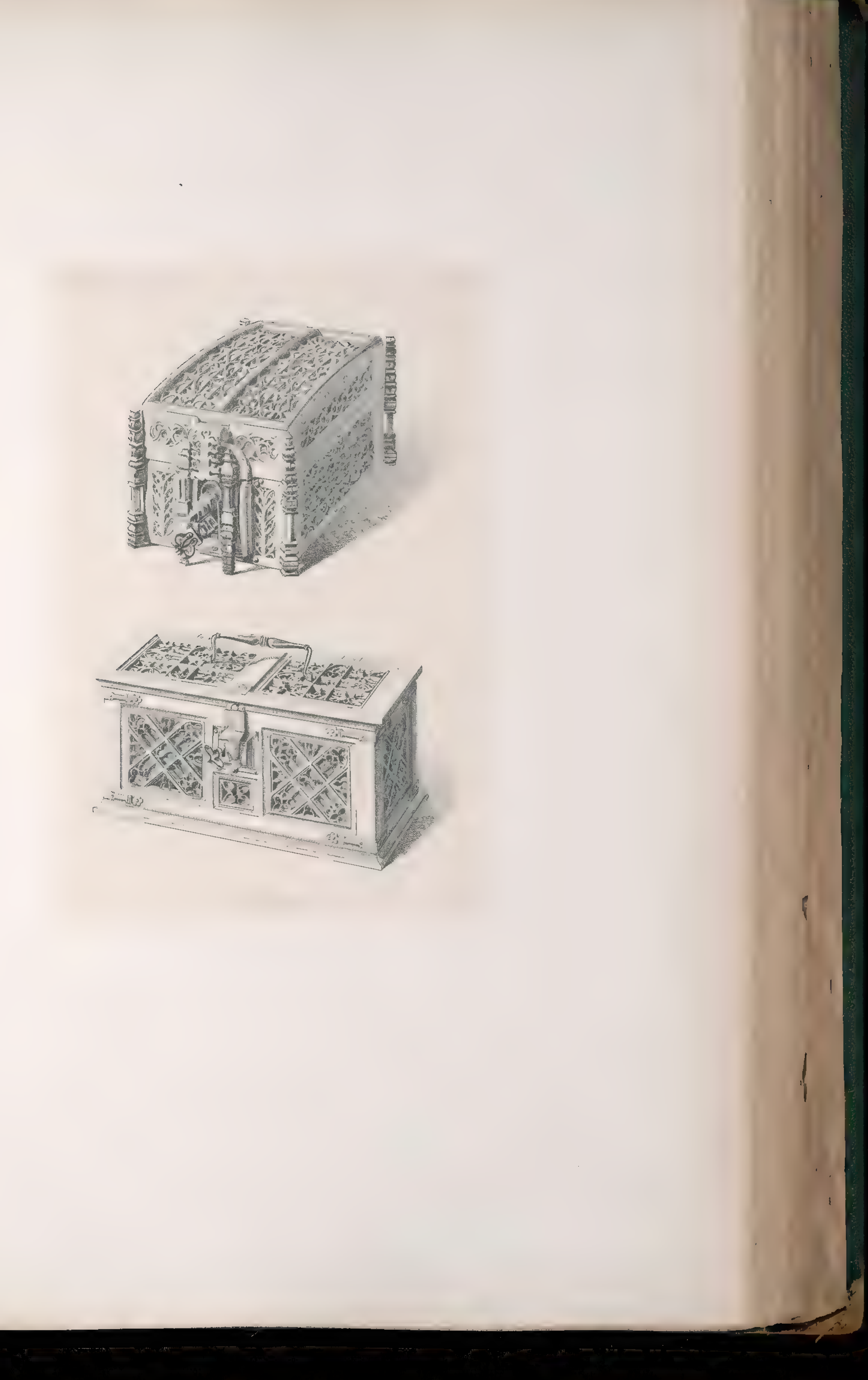
# COFFRET

TRAVAIL DU XVI[e] SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original........ | 0m,120 |
| Largeur.................... | 0m,230 |
| Profondeur................ | 0m,110 |

Ce coffret est décoré, sur toutes ses faces, de compartiments de bois découpés à jour sur fond peint bleu & rouge.

(1) Dans l'exemplaire de la collection Sauvageot, ces quatre anneaux sont remplacés par l'espace libre placé à la partie basse du pilastre.



N° 1

# PALLAS

## STATUETTE DE RONDE BOSSE

TRAVAIL DU XVI$^{e}$ SIÈCLE.

Hauteur de l'original... $0^{m},085$

De la main droite, elle s'appuie sur une lance, & de la gauche sur un bouclier. Le casque & les deux ailes sont dorés.

---

N° 2

# SAINT JOSEPH

## STATUETTE DE RONDE BOSSE

TRAVAIL DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original.... $0^{m},085$

Dans l'article précédent, nous avons fait connaître deux formes de croix, considérées comme instruments de supplice : celle du Calvaire, en T, & celle dite de saint André, en X. En ajoutant à ces deux variantes celle en forme d'Y, qu'on trouve indiquée dans quelques auteurs, & celle à quatre angles droits & quatre jambages égaux, qui est la croix de l'Église grecque, on aura les quatre formes principales sous lesquelles on représente la croix, car celle que tient saint Joseph n'est que le T renversé.

N° 3

# ETUI A LIVRE

*à compartiments découpés à jour, & s'ouvrant à coulisse dans la partie supérieure.*

TRAVAIL FLAMAND DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original. . 0m,125
Largeur de l'original. . 0m,070

L'imprimerie, découverte à Mayence en 1440, par Gutenberg, associé à Fust et Schœffer, ne fut introduite en France qu'en 1469 par Ulrich Gering, Martin Crantz & Michel Friburger, qui, appelés à Paris par Guillaume Fichet et Jean de La Pierre, tous deux docteurs en théologie, furent installés dans les bâtiments de la Sorbonne.

Donc, jusqu'en 1470, les bibliothèques les plus riches ne se composaient que de quelques manuscrits qui, très-dispendieux d'achat, étaient conservés avec le plus grand soin. Aussi voit-on, en 1388, Charles VI, roi de France, compter 64 sols parisis à Pierre du Fou pour un coffre de bois couvert de cuir, fermant à clef, ferré & cloué, pour mettre & porter ses romans de chevalerie.

Si, grâce à l'imprimerie, les œuvres de l'intelligence furent bientôt à la portée de tous, le respect & le soin dont on avait entouré les manuscrits se reportèrent sur les livres, & ce fut alors qu'on inventa les étuis portatifs qui, renfermant le volume qu'on emportait sur soi, protégeaient tout à la fois le livre & la reliure.



# F

## (DITE : DE FRANÇOIS Ier)

*S'ouvrant à charnières de façon à former deux* F *adossés*

TRAVAIL DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original | 0m,075 |
| Épaisseur du bois... | 0m,015 |
| Largeur développée | 0m,080 |

N° 1. — Vue développée de la partie extérieure.
N° 2. — Vue développée de la partie intérieure.

Les archéologues ne sont pas d'accord sur la destination première de ce bijou en buis sculpté, ni sur celui de l'M qui suit.

Suivant les uns, l'F, offrant l'initiale de François Ier, & l'M celle de Marguerite d'Angoulême, sa sœur, ces deux lettres doivent être considérées comme un chef-d'œuvre *complet* offert au roi & à la princesse. Suivant les autres, elles ne seraient que le reste d'un alphabet qui, perdu aujourd'hui, aurait été composé pour le Dauphin.

L'absence de renseignements positifs ne permettant pas, quant à présent, d'opter plutôt pour l'une que pour l'autre de ces deux suppositions, qui offrent chacune un sens très-admissible, nous avons cru devoir les rapporter toutes deux.

Sur les dix médaillons circulaires qui décorent la haste & les deux barres transversales, & dont les plus grands n'ont que quinze millimètres de diamètre, neuf représentent les neuf Preux à cheval, revêtus du costume & des armures du commencement du XVIe siècle, & le dixième, le Christ en croix.

Trois des preux sont pris dans le paganisme : Hector, Alexandre, Jules César; trois dans la religion juive : Josué, David, Judas Machabée; & enfin trois dans le christianisme : Charlemagne, Arthus & Godefroy de Bouillon.



# FAUTEUIL

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI^e SIÈCLE

Siége à dossier garni en velours rouge, avec galon & frange en effilé de soie jaune cloutés, sur le dossier & les côtés, de clous en cuivre doré représentant des têtes d'ange. Sur chaque montant du dossier, un groupe de deux enfants en cuivre doré.

Dans le mot latin *faldistorium* (siége qui se plie), dérivé du saxon *falten* (plier), nous trouvons tout à la fois l'étymologie des noms *faldestuef*, *faudestuef*, & enfin *faudesteuil*, dont, par contraction, on a fait *fauteuil*, & la forme de ce siége qui, primitivement, affectant la forme de l'X, se pliant & se développant à volonté, permettait aux souverains de se faire suivre dans leurs voyages du siége qui leur servait de trône.

Le plus ancien fauteuil que nous connaissions, est celui exposé au Musée des Souverains, & qui, suivant plusieurs auteurs, a appartenu à Dagobert.

Les bornes de cet article ne nous permettant pas de suivre les diverses transformations subies jusqu'à nos jours dans la forme & l'ornementation de ce meuble, qu'il nous suffise, pour faire apprécier la primitive importance de ce siége, servant de trône aux rois, de citer deux seuls exemples puisés dans les comptes royaux de l'année 1353 : Là, « c'est un faudesteuil d'argent & de cristal garni de pierreries. » Là, c'en est un autre où l'artiste « mist & assist plusieurs cristaux, « pièces d'enlumineure de plusieurs devises, perles d'Orient, esmeraudes « & aultres pièces de pierreries. »

Une telle richesse, bien capable d'exciter la convoitise, explique d'elle-même la destruction d'objets présentant à la cupidité une aussi grande valeur intrinsèque.



# HUCHE

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original........... | 0m,830 |
| L[illegible]...... . ... ..... . | 1m,120 |
| P[illegible] . . . ..... .. | 0m,510 |

La partie de face est à deux vantaux, composés chacun de deux panneaux de style ogival, séparés les uns des autres par un clocheton ou contre-fort.

Sur le socle règne un ornement courant de feuillage; sur le panneau, du côté droit, est un écusson *aux trois fleurs de lis.*

La dénomination de bahut & de huche est souvent employée pour désigner indistinctement l'un ou l'autre de ces meubles. Non-seulement ils ne sont pas de la même époque, mais leur forme, leur emploi, le système de leur ornementation & le nom même des métiers qui les exécutaient sont tellements différents, qu'ils font deux meubles très-distincts.

Sans remonter au bahut qui, dans l'origine, ne consistait qu'en une simple enveloppe de cuir ou d'osier couvert de toile renfermant un coffre, nous allons le prendre à cette époque où, devenu coffre lui-même, en sortant des mains des Bahutiers, il composait à lui seul presque tout le mobilier du moyen âge. Toujours peu élevé de terre & couvert soit d'un cuir, soit d'une toile peinte, il servait de lit, de siége, de table & même de coffre, contenant les objets précieux que nos pères emportaient dans leurs voyages; de là le nom de *Bahutiers* donné aux chevaux qui en étaient chargés.

La vie sédentaire ayant succédé à l'esprit de migration qui anima le moyen âge, le luxe se développa bientôt, & les bahuts n'ayant plus de raison d'être, remplacés qu'ils étaient par les lits, les tables & les siéges, furent réduits au simple rôle de coffres, relégués loin des appartements.

Aux bahuts succédèrent les Huches, qui, tout en affectant une assez grande similitude de forme avec les bahuts, s'en éloignent tellement par les splendides sculptures qui les décorent, qu'elles ne tardèrent pas à devenir un des principaux ornements des plus riches palais.

D'une dimension généralement plus grande & plus élancée que les bahuts, les huches, fermées par plusieurs serrures, remplissaient, aux xv^e, xvi^e & xvii^e siècles, l'office d'armoires & de coffres-forts.

A cette époque, la dénomination de sculpteur en bois étant inconnue, on désignait sous le nom de Hucher, l'artiste, & sous celui de Hucherie, son œuvre. C'est ainsi que nous trouvons dénommés dans les anciens inventaires, entre autres artistes, Guillaume Basset *Hucher,* qui sculpta une grande partie de la splendide hucherie (boiserie) de la cathédrale de Rouen, & maître Guillebert, chargé de la hucherie des orgues de Saint-Maclou de Rouen.

PLANCHE C.

# CHAISE

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

Le siége, en bois plein, est encadré d'un ornement courant sculpté, & les deux rangées superposées de colonnettes qui forment le dossier, ainsi que les trois vases de couronnement, sont en ébène. Chaque montant de la chaise est terminé par un lion tenant un écusson; sur l'un se trouve la lettre C & sur l'autre la lettre S, qui, par une coïncidence assez bizarre, forment le monogramme de Charles Sauvageot.



# M

## DITE : (DE MARGUERITE D'ANGOULÊME)

SŒUR DE FRANCOIS Ier

TRAVAIL DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original . | 0m,120 |
| Largeur . | 0m,130 |

Fille de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, & de Louise de Savoie, elle naquit à Angoulême, le 11 avril 1492, & épousa : 1° Charles IV, duc d'Alençon (1509) ; 2° Henri d'Albret II, roi de Navarre (1526). Marguerite eut de son second mari Jeanne d'Albret, mère de Henri IV. Elle mourut au château d'Odos en Bigorre, le 21 décembre 1549. Cette princesse, qui eut l'honneur de compter parmi ses valets de chambre Clément Marot & Bonaventure Desperriers, cultiva les lettres & obtint de ses contemporains les surnoms de *Perle* (Margarita) & de *dixième Muse*. Elle composa, conjointement avec madame de Savoie, *l'Heptaméron*, ou les *Nouvelles de la reine de Navarre*, ouvrage qui parut pour la première fois en 1558, sous le titre de : *les Amants fortunés*.

Cette lettre, à double face, représente quatre sujets principaux de la vie & de la mort de sainte Marguerite d'Antioche, martyre sous Aurélien, au IIIe siècle.

### N° 1. – Médaillon a gauche.

« Un jour qu'elle (sainte Marguerite) avait atteint sa quinzième « année & qu'elle gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur « Olibrius, passant par là, la vit, & il fut frappé de sa beauté ; & il « conçut pour elle une grande passion, & il dit à ses esclaves : Allez, « & amenez cette fille, afin que, si elle est libre, j'en fasse mon épouse. »

Médaillon a droite.

« . . . . Et comme, après avoir repoussé ses vœux, elle ajoutait « que Jésus-Christ vivait éternellement, le gouverneur irrité la fit « mettre en prison, lui disant : Si tu persistes dans ton aveuglement, « je te ferai déchirer de coups. »

Entre ces deux médaillons, la figure auréolée de sainte Marguerite terrassant le démon, sous les traits d'un dragon.

N° 2. — Médaillon a gauche.

« Alors le gouverneur donna l'ordre de la suspendre sur le chevalet « & de la battre de verges. »

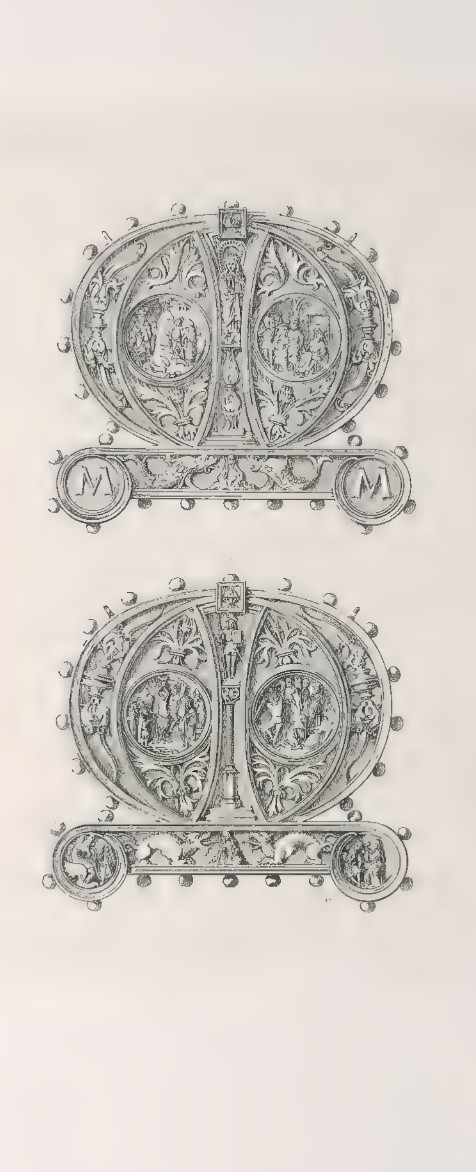
Médaillon a droite.

« . . . . Et le lendemain, amenée en présence du peuple, elle « dit au bourreau : Frère, prends ton glaive & frappe-moi. » (Légende dorée.)

On pense que le guerrier posé sur une colonne représente Olibrius.

Quoique ce bijou fasse partie de l'ancienne collection du Louvre, nous n'avons pas cru devoir séparer deux objets identiques comme travail, comme matière, comme époque, & enfin comme destination première.

(*Voir le texte de la planche* xxi.)


M
M

N° 1.

# MÉDAILLON

TRAVAIL FLAMAND DU XVI^e^ SIÈCLE

Diamètre du bas-relief ........ 0m,04.

Au milieu d'un cadre en forme d'étoile, se trouve un petit médaillon rond représentant *la Cène*. Ce sujet est entouré de l'inscription suivante, tirée de l'Évangile selon saint Luc, chapitre XXII, verset 15.

DESIDERIO DESIDERAVI HOC PASCHA MANDVCARE VOBISCVM

(J'ai désiré avec ardeur manger cette pâque avec vous.)

Le cadre a cela de particulier que les étoiles qui le composent, & qui paraissent superposées par adjonctions successives, sont toutes prises dans la masse.

Nos 2 — 3.

# DEUX MANCHES DE COUTEAU

(MODÈLES POUR LES ORFÈVRES)

*Buis gravé en relief par ou d'après Theodor de Bry*

TRAVAIL DU XVI^e^ SIÈCLE

[illegible]

Johann Theodor de Bry, dessinateur, graveur & orfévre, né à Liége en 1528, & mort à Francfort-sur-le-Mein en 1598, peut être placé à la tête de cette nombreuse pléiade d'artistes allemands qui, par leurs travaux d'orfévrerie, & plus encore par les nombreux dessins qu'ils fournirent à l'industrie, créèrent cette école allemande qui conserva son cachet de

nationalité jusqu'au milieu du XVIe siècle, époque à laquelle, imitant l'art italien de la Renaissance, elle perdit son individualité artistique.

Quoique plus généralement connu comme dessinateur & graveur que comme orfévre, il paraît cependant certain que Th. de Bry fut auteur d'un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie aujourd'hui perdues (1), car au milieu des nombreuses richesses que conserve le Grüne Gewolbe (voûte verte) ou Trésor royal de Dresde, fondé vers 1580 par Auguste le Pieux, électeur de Saxe, il existe une pièce capitale portant le monogramme de l'artiste T. B. Elle consiste en une table d'argent décorée de cinq médaillons d'or entourés d'arabesques & de têtes d'empereurs romains (2).

Comme dessinateur & graveur, la liste des ouvrages de De Bry est d'autant plus considérable qu'il a donné les modèles de presque tous les bijoux à la mode de son temps. De ses nombreux modèles gravés, nous ne citerons que ceux relatifs à l'objet qui nous occupe : « Manches de coutiaus aveques les feremens de la gaîne de plusieurs « sortes, fort profitable pour les argentiers & aultres artisiens, fait « par Io. Theodor de Bry. »

(1) Voir ce que nous disons de la dispersion des objets d'orfévrerie. Texte de la planche 41

(2) J. Labarte, Catalogue Debruge-Duménil, page 27



N° 1.

# PANNEAU

BOIS SCULPTÉ PEINT ET DORÉ

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original . . . . . . . . 1$^{m}$,740
Largeur . . . . . . . . . . . . . . . 0$^{m}$,250

Le château de Saint-Germain, d'où provient ce panneau, fondé en 1370 par Charles V, fut continué & agrandi par François I$^{er}$, Henri IV, Louis XIII & Louis XIV. Abandonné par la cour à la mort de ce dernier roi, ce palais, où étaient nés Henri II, Charles IX, Marguerite de Navarre & Louis XIV, & qui avait servi jusqu'en 1701 d'asile à Jacques II d'Angleterre, tomba dans un tel état de délabrement qu'on pensa ne pouvoir lui donner d'autre destination que celle de pénitencier militaire. S. M. Napoléon III, voulant relever de ses ruines un château qui se rattache à tant de souvenirs historiques, vient d'y ordonner la formation d'un Musée spécialement affecté à l'époque gallo-romaine.

N° 2.

# TÊTE DE MAROTTE

INSIGNE DE LA MÈRE FOLLE DANS LA FÊTE DES FOUS

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original . . . . . . . . . . . 0$^{m}$,45

L'institution de la fête des Fous, succédant aux Lupercales & aux Saturnales, instituées par les Romains en l'honneur de Saturne, remonte aux premiers siècles du christianisme. Saint Augustin (Sermon CCXV, *de Tempore*) ordonne qu'on châtie sévèrement ceux qui seraient convaincus de cette impiété. Suivant Georges Cedrenus, moine grec du XI$^{e}$ siècle (*Historiar.*, p. 629), Théophylacte, patriarche de Constantinople, avait introduit cette fête dans son église. Ces orgies se célébraient donc dans l'église grecque comme dans l'église latine. Désirant donner une idée de ces fêtes, nous pensons ne pouvoir mieux faire que de laisser parler un auteur auquel on doit deux mémoires spéciaux sur leur histoire.

« Ces fêtes étoient une réjouissance que les clercs, les diacres & les prêtres « même faisoient dans plusieurs églises pendant l'office divin, en certains jours, « principalement depuis les fêtes de Noël jusqu'à l'Épiphanie, & notamment le premier « jour de l'an. C'est pourquoi on l'appeloit aussi *la fête des Calendes*. On élisoit dans

« les églises cathédrales un évêque ou un archevêque des Foux, & son élection étoit « confirmée par beaucoup de bouffonneries ridicules qui leur servoient de sacre, après « quoi on les faisoit officier pontificalement, jusqu'à donner la bénédiction publique « & solennelle au peuple, devant lequel ils portoient la mitre, la crosse & même la « croix archiépiscopale. Dans les églises exemptes, on élisoit un pape des Fous, à « qui l'on donnoit pareillement, & avec grande dérision, les ornements de la papauté, « afin qu'il pût agir & officier solennellement comme le Saint-Père.

« Des pontifes & des dignités de cette espèce étoient assistés d'un clergé aussi « licencieux. On voyoit les clercs & les prêtres faire, en cette fête, un mélange affreux de folies & d'impiétés pendant le service divin, où ils n'assistoient, ce jour-là, qu'en habits de mascarade & de comédie. Les uns étoient masqués, ou avec des visages barbouillés qui faisoient peur ou qui faisoient rire, les autres en habits de femmes ou de pantomimes; tels sont les ministres du théâtre. Ils dansoient dans le chœur « en entrant, & chantoient des chansons obscènes. Les diacres & les sous-diacres « prenoient plaisir à manger des boudins & des saucisses sur l'autel, au nez du « célébrant; ils jouoient aux cartes & aux dés, & mettoient dans l'encensoir quelques « morceaux de vieilles savates pour lui faire respirer une mauvaise odeur. Après la « messe, chacun couroit, sautoit & dansoit dans l'église avec tant d'impudence, que « quelques-uns n'avoient pas honte de se porter à toutes sortes d'indécences, & de « se dépouiller entièrement; ensuite, ils se faisoient traîner par les rues dans des « tombereaux pleins d'ordures, où ils prenoient plaisir d'en jeter à la populace qui « s'assembloit autour d'eux (1). »

Du XI^e au XIV^e siècle, cette fête prit, suivant le caprice des pays ou la volonté du clergé, divers noms. A Paris, on célébrait *les jeux de la mère Sotte* et *les réjouissances du Vert;* à Poitiers, *la fête des Barbatoires;* à Dijon, *la mère Folle* (abolie par édit donné à Lyon, le 21 juin 1630); à Béziers, *les Caritats;* à Lille, *l'Épinette;* à Tournai, *la procession du prince d'Amour;* à Soissons, *les princes de la Jeunesse;* à Tours, *les Martinales;* à Amiens & à Noyon, *la royauté des Vicaires;* à Reims, Corbie, Toul, Bayeux, Péronne, Laon, Aix, Viviers & Antibes, *les fêtes des Innocents & des Vicaires soûls;* & enfin, à Rouen, *la fête des Fous* & *la fête de l'Ane.*

N° 3.

# QUENOUILLE

## TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur [illegible] .......... .......... 0m,[illegible]

Cette quenouille, que nous considérons comme un chef-d'œuvre exécuté pour obtenir la maîtrise, se divise en cinq parties :

Sur la partie supérieure, *une bergère filant & un berger jouant de la musette;* au-dessous, *quatre laboureurs* Sur la seconde partie, quatre figures de ronde bosse : *Hercule filant, Omphale, une Suivante* & *un Amour nu.* Sur la troisième partie sculptée à jour : *David coupant la tête de Goliath* & *le Sacrifice d'Abraham.*

Sur l'extrémité du fuseau, une petite figurine, de ronde bosse, assise.

(1) D. Tilliot, *Mémoires pour servir à l'Histoire de la fête des Foux*, p. 7. Lauzanne et Genève, [illegible]



N° 1.

# MIROIR

GLACE A BISEAU, CADRE A ENROULEMENT

TRAVAIL ITALIEN DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur totale de l'original . . . 0m,085
Largeur . . . . . . . . . . . . . . . 0m,080

Sur un grand nombre d'objets d'usage journalier, & même sur ceux offerts en présents de noces, se trouvent très-souvent, soit une sentence religieuse faisant allusion à la mort, soit l'image de la mort elle-même. Nous trouvons une preuve nouvelle de cette coutume dans le miroir de poche qui nous occupe; car si la jeune femme placée à droite tient devant elle le masque d'un enfant, au côté opposé se trouve la Mort présentant le masque de cette même femme. Dans la partie supérieure du cadre, d'un côté, une main tient un éventail de plumes; de l'autre, une main décharnée élève deux os de mort.

N° 2

# ERNEST

MARGRAVE DE BADE-DOURLACH

Portrait-médaillon bois sculpté, cadre en ivoire à filets d'écaille piquée d'argent.

TRAVAIL ALLEMAND DU MILIEU DU XV^e^ SIÈCLE

Diamètre total de l'original . . . 0m,085

Fils de Christophe & d'Otilie, Ernest, né le 8 octobre 1482, épousa: 1° (1510) Élisabeth, fille de Frédéric de Brandebourg; 2° Ursule de Rosenfeld, d'une ancienne maison de Souabe; 3° Anne de Bombast

de Hohenheim. Ayant abdiqué en 1552, il mourut à Pforzheim, le 6 février 1553.

Le médaillon de la collection Sauvageot étant sans revers ni légende, & l'exemplaire gravé dans *le Trésor de Numismatique* (médailles allemandes, planche 10, n° 8) ne permettant aucun doute sur la ressemblance du personnage, nous restituons ici la légende d'après l'ouvrage précité.

Face : VON · GOTTS · GNADEN · ERNST · MARGRAVE · ZV · BADEN VND HOCHBERG.

(Par la grâce de Dieu, Ernest, margrave de Bade & de Hochberg.)

Revers : NIT SCHIMPF MIT ERNST · M · D · XXXIII.

(Pas de raillerie avec ce qui est sérieux. — 1533.)

Cette devise offre un jeu de mots intraduisible en français. En allemand, *Ernst*, nom du margrave Ernest, signifie *sérieux*, *grave*.

N° 3

# JACOB CINUTIUS

Portrait-médaillon bois sculpté, cadre en vermeil à palmettes découpées à jour.

TRAVAIL ALLEMAND DU MILIEU DU XV^e^ SIÈCLE

Diamètre de l'original............ 0m,061

Autour du portrait, on lit la légende :

IACOBVS CINVTIVS ÆTAT · XXXII ANNO MDXXXII

(Jacques Cinutius, la trente-deuxième année de son âge, l'an 1532.)

Au revers, l'écusson aux armes de Jacques Cinutius : *de... à deux chevrons de... accompagnés de trois fleurs de lys de... deux en chef & une en pointe.*



# MIROIR

TRAVAIL ITALIEN DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original. | 0m,92 |
| Largeur. | 0m,[illegible] |

CADRE DE FORME ARCHITECTURALE EN BOIS SCULPTE,
AVEC PARTIES DOREES

Le miroir est formé par une glace vénitienne ornée de dix grosses perles reliées entre elles par un dessin courant.

Sur l'entablement placé au-dessus du fronton : *Jésus-Christ*. Sur le bas-relief placé entre deux petites cariatides accostées de deux vases : *le Christ sur la croix entre les deux larrons* (1).

Au-dessous : *la Fuite en Égypte*.

De chaque côté de la glace, deux grandes cariatides formant colonne surmontée d'une volute d'ordre ionique. A gauche, dans un médaillon ovale, dont la partie saillante, décorée d'un muffle de lion, d'un oiseau, de fleurs & de fruits, est terminée en patte de lion : *Joseph d'Arimathie & Nicodème ensevelissant Jésus-Christ*. A droite, & dans un médaillon d'une ornementation en tout semblable au précédent : *un vaisseau & un dauphin*.

Pris dans le sens symbolique, le vaisseau figure l'Église, & le poisson (ici sous la figure d'un dauphin) représente le Christ dirigeant le vaisseau.

Le mot *poisson*, en grec ΙΧΘΥΣ, est formé des initiales du nom du Sauveur, Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur).

Sur la plinthe inférieure du miroir : *le Père Éternel séparant des combattants*. Au-dessous, dans un médaillon rond orné à sa partie supérieure de deux branches de fruitage : *le Serpent d'airain*.

1. Suivant Molanus (de Pict. sacr.), le bon larron, placé à droite du Christ, se nommait *Dismas*, & le mauvais larron, placé à sa gauche, *Gestas*.



# MIROIR

## CADRE BOIS SCULPTÉ A MIROIR MÉTALLIQUE

SCULPTURE DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'origina . | $0^m,400$ |
| Largeur . . . | $0^m,401$ |

L'usage des miroirs remonte à la plus haute antiquité. L'or, l'argent, l'acier & l'étain polis furent, jusques & pendant le XIV^e siècle, les seules matières employées. La rouille ternissant facilement ces divers métaux, on chercha à employer le verre garni au revers d'une feuille métallique. On trouve en effet dans les actes du grand conseil de Venise, à la date du 5 février 1318, que deux Vénitiens & un Allemand tentèrent cette entreprise, qui n'obtint pas le succès qu'ils en espéraient.

Le miroir métallique reprit donc faveur jusqu'au moment où Andrea & Domenico, verriers de Murano, exposèrent (1507) au conseil des Dix « qu'ils avaient trouvé le secret de faire de bons & parfaits miroirs de « verre cristallin, chose précieuse & singulière. »

Désireux d'assurer à la république les produits immenses que promettait cette nouvelle industrie, le conseil des Dix accorda aux deux innovateurs un privilége exclusif de vingt années.

Dès ce moment, le commerce de la miroiterie prit un tel développement à Venise, que dès l'année 1564 les miroitiers, se séparant des autres verriers, se réunirent en une confrérie spéciale.



# MIROIR DE POCHE

DIT

# PRÉSENT DE NOCES

TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original... | 0m,400 |
| Largeur ... ... . | 0m,335 |
| Épaisseur du cadre | 0m,050 |

N° I

Ce bois sculpté offre d'un côté une glace, de l'autre un médaillon rond, placés l'un & l'autre dans un cadre d'un travail identique, sauf quelques légers changements dans les détails.

D'un côté, & au centre d'un cadre orné d'entrelacs, cuirs roulés & fruitage, un miroir accosté de deux petits génies ailés placés dans des entraves; au-dessus de chacun d'eux, un mufle de lion portant un anneau dans sa gueule. A la partie supérieure du cadre, une femme, tournée vers la droite & assise sous un portique, tient d'une main un serpent & de l'autre un miroir.

Dans deux cartouches placés, l'un sous les pieds de la femme & l'autre dans la partie inférieure du miroir, se trouvent les maximes suivantes en langue flamande :

DIE · NA · DE · VLEES
CHE · LEEFT · SAL · STER

(Qui vit selon la chair mourra.)

GEDENCT · DES
WYFS · LOTHS

(Rappelez-vous la femme de Loth.)

N° 2.

De l'autre côté, un médaillon rond représentant Judith coupant la tête d'Holopherne. A droite & à gauche, à la place des petits génies ailés, deux hiboux dans des niches surmontées des deux mêmes têtes de lion. Au sommet, une femme, assise sous un portique & vue de face, tient un sablier & une tête de mort. Dans deux cartouches placés comme les précédents, on lit les devises latines :

SITIS ODIO P(er)SEQUENTES Q(uo)D MALV(m) EST

(Poursuivez de votre haine ce qui est mal.)

ADHERENTES EI Q(uo)D BONV(m) EST

(Attachez-vous à ce qui est bien.)



# MIROIR

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original..... .... 0$^{m}$,380
Largeur . . . .. 0$^{m}$,340

Glace à biseau dans un cadre d'ébène décoré de huit têtes d'anges & de huit palmettes en cuivre ciselé doré en haut-relief, & appliquées sur lame unie de cuivre doré.

Les deux ornements composés de petites palmettes & placés l'un au-dessus, l'autre au-dessous des bandes d'ébène formant cadre, sont de même en cuivre ciselé & doré.

Si nous devons en croire l'abbé Régnier Desmarets, poëte français (né 1632–mort 1713), le goût des miroirs était extrêmement répandu en France & surtout en Italie, où l'abbé séjourna plusieurs années en qualité de secrétaire d'ambassade du duc de Créqui, car dans son virelai sur l'*Excès où l'on porte toute chose*, se trouvent les vers suivants qui, s'ils ne sont pas très-poétiques, ont au moins le mérite de nous avoir transmis un détail de mœurs :

Dans leurs cabinets enchantés
L'étoffe ne trouve plus place ;
Tous les murs des quatre côtés
En sont de glaces incrustés ;
Chaque côté n'est qu'une glace.
Pour voir partout leur bonne grâce,
Partout elles veulent avoir
La perspective d'un miroir.



# MONUMENT ARCHITECTURAL

## A PLEIN CINTRE

*PORTANT SUR LA PARTIE INFÉRIEURE ET ENTRE DEUX ORNEMENTS*
*LA DATE DE MDXXXIV*

TRAVAIL ITALIEN

| | |
|---|---|
| Hauteur totale | $0^{m}$,565 |
| Largeur du bas . . . . | $0^{m}$,260 |
| Largeur du haut . . | $0^{m}$,225 |
| Profondeur du bas . | $0^{m}$,120 |

Ces meubles, formant petite chapelle, servaient d'oratoires portatifs. Au milieu de la niche se plaçait la statuette soit du Christ, soit de la Vierge, soit enfin du saint ou de la sainte patronymique du possesseur.

L'écusson vide, sur la frise du haut, était réservé pour recevoir un blason ou un chiffre.



N° 1.

# PEIGNE

*à deux fins, découpé à jour.*

BUIS. — TRAVAIL DU XV^e SIÈCLE

Hauteur de l'original . . . . . 0m,130
Largeur . . . . . . 0m,185

Sur les deux faces du milieu on lit la devise inintelligible :
M. AR. NAV. DE.

N° 2.

# PEIGNE

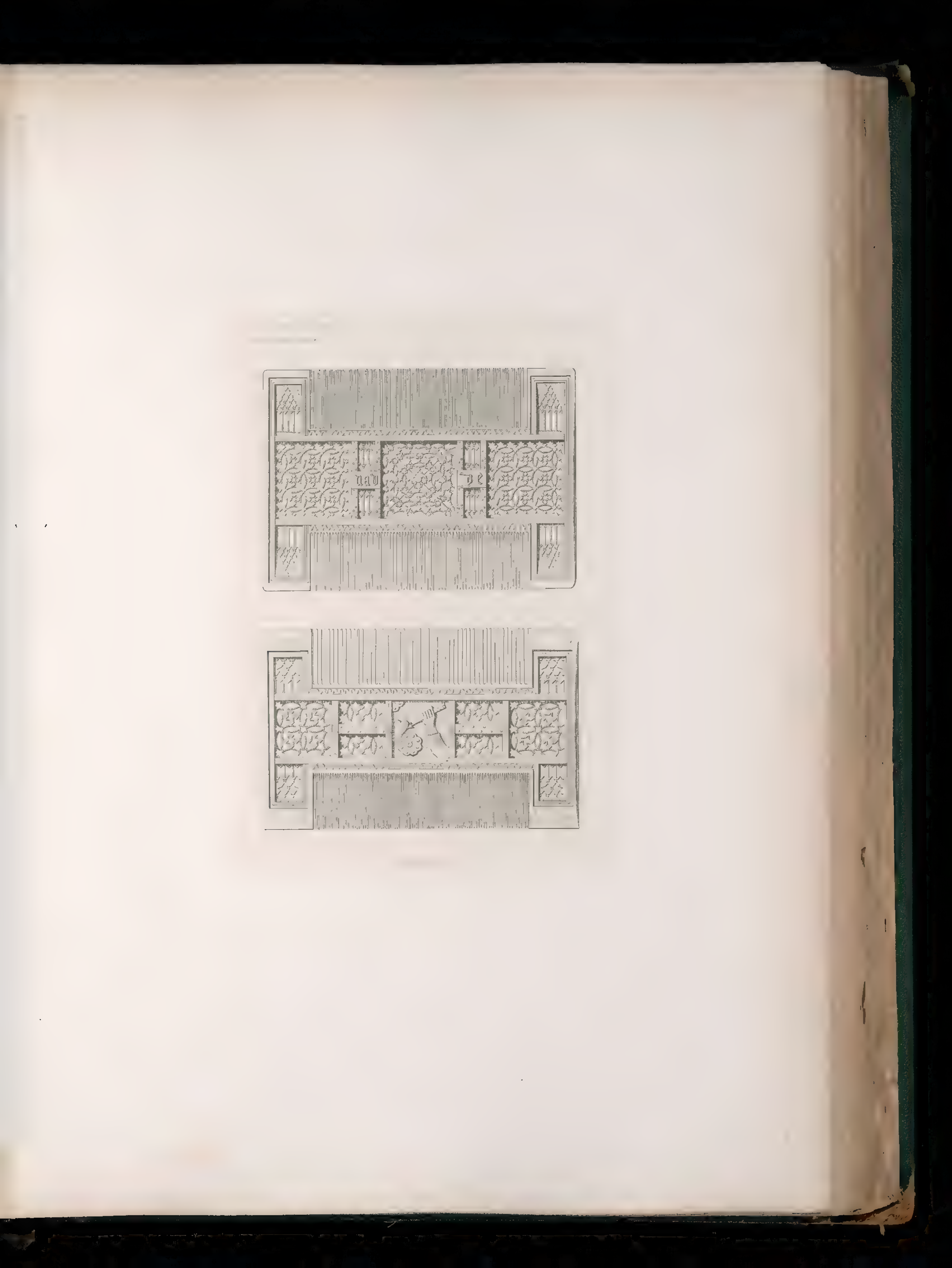
*à deux fins, découpé à jour.*

BUIS. — TRAVAIL DU XV^e SIÈCLE

Hauteur de l'original . . . 0m,12[illegible]
Largeur . . . . . 0m,1[illegible]

De bois & de travail identiques à celui qui précède. Au milieu de la bande latérale : *un bras armé d'une flèche perce un cœur.*

Quoique l'ornementation générale de ces peignes ait la plus grande analogie avec le style arabe, les inscriptions qui s'y trouvent, tantôt en vieux langage français, tantôt en flamand, repoussant toute idée de provenance orientale, assignent comme centre de fabrication, soit une province française voisine de la Flandre, soit la Flandre elle-même. Imités des peignes faits dès le XIII^e & le XIV^e siècle dans le nord de l'Italie, & surtout à Venise, les peignes qui nous occupent offrent cette différence que toute leur ornementation est prise dans la masse, & sans matière étrangère, tandis que sur ceux fabriqués en Italie il se trouve presque toujours une marqueterie soit en bois, soit en ivoire teinté, qui encadre le sujet principal.



# PORTE

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original . . . 2m, [illegible]
Largeur . . . . . . . [illegible] 85

Cette porte ne formant qu'un vantail est composée de deux panneaux.

Le panneau supérieur, portant un varrou extérieur à tête de femme, est décoré de trois compartiments de forme ogivale découpés à jour, & séparés par quatre légers contre-forts terminés en clochetons. A l'intérieur, un rideau. Sur la partie pleine du panneau inférieur, deux bandes, dites bandes de parchemin séparées par une tête d'animal ayant un heurtoir dans sa gueule.

Au-dessus de la porte, un bas-relief représentant deux anges agenouillés qui, soutenant un écusson d'*azur au pal d'or,* sont surmontés d'un troisième ange jouant de la viole.

Dans un précédent article (1) nous avons dit que les heurtoirs, placés sur les portes extérieures, servaient à annoncer l'arrivée des personnes.

Tel n'a pas été certainement le rôle qu'a dû jouer celui qui se trouve sur une porte qui par sa dimension, par la délicatesse de son exécution & plus encore par son peu de solidité n'a jamais dû être qu'une porte intérieure.

Les heurtoirs s'adaptaient donc indistinctement aux portes extérieures & intérieures.

L'usage n'existant pas plus autrefois qu'aujourd'hui d'entrer dans une chambre habitée sans frapper, on dut nécessairement chercher un moyen en rapport avec la grandeur des pièces d'alors & le peu de sonorité que laissaient les tapisseries appendues aux murailles, & ce fut alors qu'on adopta aux portes intérieures ces légers heurtoirs presque toujours exécutés d'une manière remarquable.

De chaque côté de la porte nous avons reproduit en grand les principaux motifs de son ornementation.

(1) Texte de la planche LXX



# PORTES DE CRÉDENCE

TRAVAIL ALLEMAND DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original | 0m,38 |
| Longueur développée | [illegible],60 |

Sur le panneau de gauche & au milieu de feuillages, un blason inconnu surmonté d'un casque avec cimier à hermès. Sur celui de droite, écusson de femme en losange, parti du premier écusson; du second, *au lion de...*

Le système décoratif appliqué aux meubles, à dater du commencement du moyen âge jusqu'au XVI^e siècle, a subi plusieurs phases dont nous croyons devoir indiquer ici en peu de mots les grandes divisions.

Du XII^e au XIV^e siècle, les meubles reçurent deux principaux modes d'ornementation : la *marqueterie*, obtenue à l'aide d'huiles pénétrantes & de couleurs bouillies dans l'eau, & la *peinture*. Le moine Théophile, dans son ouvrage : *Diversarum artium schedula* (Essai sur divers arts), livre I^er, chap. XXII, après avoir indiqué les travaux préparatoires précédant l'œuvre du peintre, ajoute : *Avec le poinçon, le compas & la règle, mesurez & disposez votre travail, c'est-à-dire les images, animaux, oiseaux, feuillages, ou tout ce que vous voudrez y dessiner. Cela fait, si vous voulez orner votre œuvre, vous y appliquerez* (comme fond) *de la feuille d'or.*

A la peinture succédèrent, au XIV^e siècle, les riches étoffes d'Artois & de Flandre. L'inventaire de Charles V cite une longue énumération des tentures brodées & historiées qui recouvraient les meubles de sa chapelle & de ses appartements; mais, du XV^e au XVI^e siècle, peintures & tapisseries disparaissent pour faire place à la sculpture proprement dite, & c'est alors qu'apparaissent ces figures placées sous une décoration architectonique ogivale qui, délaissées à leur tour vers le milieu du XVI^e siècle, cèdent le pas aux gaînes, aux mascarons & aux arabesques, qui deviennent, à peu d'exceptions près, la seule ornementation reçue (1).

1. Nous recommandons au lecteur les excellents travaux publiés sur le mobilier, par MM. J. Labarte (*Catalogue* Debruge Duménil, 1847, pages 373 à 384), et Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du Mobilier français.*



# RAPE A TABAC

DITE GRIVOISE

## JEUNE FAUNE ET JEUNE NYMPHE SE TENANT EMBRASSÉS

GROUPE DE RONDE BOSSE

TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original. . . . . . $0^{m},207$
Plus grande largeur . . . . . . $0^{m},061$

Cet objet, dont nous donnons la face & le revers, est un des plus élégants spécimens de toutes les râpes connues.

Pendant longtemps on a généralement cru, & cette croyance existe encore, que le nom de *grivoises* avait été donné à ces râpes parce qu'elles représentaient des sujets *grivois*. Tout en reconnaissant que les sujets, devises & emblèmes qui en décorent un assez grand nombre, peuvent jusqu'à un certain point justifier cette étymologie, qui cependant est loin d'être une règle absolue, puisque sur beaucoup d'autres ces sujets grivois n'existent pas, nous préférons l'opinion émise par le Dictionnaire de Trévoux, qui nous donne à la fois l'origine du mot & l'époque où les grivoises furent introduites en France :

« Grivoises : sorte de tabatière faite en manière de râpe pour « réduire en poudre le tabac qui est en rouleau. Ces sortes de « tabatières sont venues de Strasbourg en 1690. Elles ont reçu le nom « de grivoises parce que les soldats ou *grivois* (maraudeurs, mauvais « sujets) s'en servaient; elles sont devenues fort à la mode, même « parmi les gens de qualité & les personnes sérieuses. »

Qu'on se reporte à l'époque où l'on ne vendait pas de tabac râpé, & l'on comprendra que chaque priseur, portant sur soi une petite

carotte de tabac, devait, à chaque prise qu'il voulait prendre, la frotter sur cette râpe. Ce travail terminé, & au moyen d'un trou placé dans la partie basse de la grivoise (dans notre exemplaire, cet orifice se trouve à la bouche du mascaron), il recevait sur sa main le tabac réduit en poudre.

## FRISE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'[illegible] | 0m,240 |
| Longueur | [illegible] |

Ce fragment, dont la destination première a été de décorer une des faces d'un petit cabinet, fait partie de l'ancienne collection du musée du Louvre, & a été jugé digne, par M. le Directeur général des musées, d'être rapproché des bois sculptés de la collection qui nous occupe.



N° 1.

# RAPE A TABAC

DITE GRIVOISE

TRAVAIL FLAMAND DU XVIII^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.............. $0^m,195$

Sur l'un des côtés : *Pluton enlevant Proserpine ;* sur l'autre : *Persée délivrant Andromède.*

N° 2.

# RAPE A TABAC

DITE GRIVOISE

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.............. $0^m,175$

L'écusson, surmonté d'une couronne de comte, & représentant *un coq*, *un lis* & *un bœuf*, doit être considéré comme renfermant les armes parlantes des Coliboeuf, ancienne famille de Normandie.

L'usage des râpes à tabac ayant été déjà indiqué (1), nous pensons ne pas sortir du sujet qui nous occupe en disant un mot de la plante à laquelle elles durent leur origine. Le tabac, désigné en Amérique sous les noms de pétun & d'yoli, reçut des Espagnols celui de tabac, en souvenir, sans doute, de l'île de Tabago (province de Yucatan), où ils le découvrirent. Cette dénomination si naturelle, & qui a prévalu, ne fut pourtant pas celle que lui donna Jean Nicot, seigneur de Villemain, ambassadeur de François II en Portugal, lorsque, le premier, il introduisit le tabac en France en 1560. Pressentant peut-être la vogue que cette plante devait avoir un jour, & pensant que la popularité du produit conduirait son nom à l'immortalité, il la nomma

(1) Texte [illegible]

Nicotiane ou *Herbe de l'Ambassadeur*. Les qualités extraordinaires que Jean Nicot attribuait à cette plante, « souveraine, disait-il, pour les « travaux de l'esprit, » ayant été, comme toute chose nouvelle, portées aux nues par les uns & décriées par les autres, la cause, qui faisait du bruit, fut soumise au tribunal de la science médicale, qui devait juger la nicotiane en dernier ressort. Les discussions pour ou contre furent longues, les mémoires publiés très-nombreux, & enfin, après bien des années, la *docte cabale* reconnut à l'unanimité qu'elle n'était pas d'accord sur les effets de la nicotiane.

Le jugement d'une cause devenue plus embrouillée que jamais fut abandonné au public.

J. Nicot, inquiet cependant d'une polémique qui, continuant plus acerbe que jamais, pouvait devenir nuisible à ses intérêts, débaptisa la plante & l'offrit à Catherine de Médicis sous le nom d'*Herbe à la Reine*.

Cette appellation, tout imposante qu'elle était, ne fut cependant pas la dernière que reçut le tabac, car nous le trouvons successivement désigné sous le nom d'*Herbe du Grand Prieur*, d'*Herbe de Sainte-Croix*, et enfin d'*Herbe de Tournabon* (1).

Tous ces noms divers disparurent successivement, pour être remplacés par celui de tabac, donné primitivement par les Espagnols.

Le nom de J. Nicot ne se retrouve donc plus que dans les mots nicotiane & nicotine, qui, comme on sait, sont des extraits du tabac.

N° 3.

# COURONNEMENT D'UN CADRE

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIII^e^ SIÈCLE

Hauteur [illegible] . . . . . . [illegible]

Largeur . . . . . . . . . [illegible]

(1) Ces noms sont ceux de trois personnages qui, dès l'origine, usèrent du tabac. Un membre de la maison de Lorraine, grand prieur de France ; Prosper de Sainte-Croix, nonce en Portugal, mort en 1589 ; & enfin Tournabon, nonce en France vers la même époque.

En faveur du tabac, nous pouvons ajouter à ces trois noms celui de Molière, qui, dans *le Festin de Pierre*, fait dire à Sganarelle (act. 1^er^, scène 1^re^) : « Quoi que puissent dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, & [illegible]



# RETABLE D'AUTEL

TRAVAIL ALLEMAND DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original | [illegible],9[illegible] |
| Largeur | m,56. |

Toute la partie décorative, figurines & arabesques (partie en bois sculpté, partie en pâte), est dorée sur fond bleu d'azur.

Le bas-relief principal représente l'Adoration des Mages. Richement vêtue, la Vierge reçoit les mages dans un édifice d'architecture romaine; les rois portent l'armure & le costume antiques. Dans un second bas-relief, la sainte famille; dans la partie circulaire, la figure du Père éternel.

Ces trois bas-reliefs sont en albâtre de Lagny rehaussé d'or.

Au rideau qui, pendant plusieurs siècles, environnait l'autel pour préserver de la poussière les saintes reliques placées sur l'autel, alors que, composé d'une simple pierre sans tabernacle & sans gradins, il était placé au milieu du sanctuaire, succédèrent les retables ou contre-tables.

On distingue deux espèces de retables :

Les retables portatifs qui, ainsi que les crucifix & les flambeaux, étaient reportés dans la sacristie après le saint sacrifice de la messe, & ceux qui, d'une dimension beaucoup plus grande (xv^e siècle), restaient fixés à l'autel.

Au nombre de ces derniers, nous citerons le retable de Poissy, qu'on voit au Musée impérial du Louvre, & surtout ceux des maîtres-autels de Saint-Kilian à Heilbronn, & de Saint-Ulrich à Augsbourg, qui, par leur proportion gigantesque, atteignaient presque à la voûte de l'église.



# STATUETTE

## VÉNUS SORTANT DU BAIN

### BOIS DE POIRIER — TRAVAIL DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original............ $0^m$,240

L'analogie qui existe entre cette statuette & l'original en bronze de Jean de Bologne a donné lieu de penser qu'elle pouvait être soit l'œuvre de cet artiste célèbre, soit, tout au moins, une reproduction exécutée par l'un de ses élèves, tels que Pierre Franqueville, Pierre Tacca ou Adrien de Vries, souvent désigné sous le nom de Adrien le Flamand. Jean de Bologne, né à Douai (France), en 1524, suivant Baldinucci, & en 1529 d'après l'*Abecedario* de Mariette, eut pour premier maître Jacques Beuch, artiste flamand. Attiré à Rome par la renommée de Michel-Ange, Jean de Bologne se rendit dans cette ville, qu'il quitta, après un séjour de deux ans, pour aller se fixer à Florence. Si Bologne, Gênes, Venise & Florence se disputaient ses œuvres, la France, voulant lui prouver qu'elle n'oubliait jamais ses enfants, lui commanda un de ces grands travaux qui, par leur importance, éternisent la mémoire d'un artiste. Ce fut la statue équestre, en bronze, de Henri IV. « Jean de Bologne était fort âgé lorsqu'il « commença, en 1604, le cheval de bronze qui devait porter la statue. Ce fut son « dernier travail, que la mort ne lui laissa pas le temps d'achever & que Pierre Tacca « fut chargé de finir. La statue équestre de Henri IV, terminée en 1611, embarquée « à Livourne en 1612, échoua sur les côtes de Sardaigne & n'arriva à Paris qu'en 1614; « elle fut placée sur le Pont-Neuf, en présence de Pierre Franqueville, premier « sculpteur de Leurs Majestés, & de François Bordoni, leur sculpteur ordinaire. « Franqueville imagina, pour la décoration du piédestal, les quatre figures d'esclaves, « en bronze, qu'il n'avait pas achevées lorsqu'il mourut, & qui l'ont été, en 1618, par « Bordini, son élève & son gendre. Le décret de l'Assemblée nationale du 14 août 1792 « a été fatal pour l'œuvre de Jean de Bologne : l'extrémité d'une des jambes du cheval, « un bras, une main, & une botte, débris de la statue du roi, ont seuls échappé à la « fonte (1). Les quatre esclaves du piédestal, de l'invention de Franqueville, ont été « conservés. »

(1) *Description des Sculptures modernes*, par M. H. Barbet de Jouy, conservateur au Musée impérial du Louvre, pages 32-33.



Nº 1

# CLEF

BRONZE ITALIEN DU XVII^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.... ......... 0^m,166

La tige, de forme triangulaire, non évidée & en forme de trèfle, est surmontée d'un chapiteau corinthien supportant deux caryatides à doubles têtes superposées. Au-dessus, deux têtes de dauphins séparées par un bouton en forme de vase.

FER. Nº 2.

# CLEF

TRAVAIL ITALIEN DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.. .... 0^m,155

La tige, triangulaire, à biseau aigu sur le dos, & forée en trèfle, est surmontée de deux lions accolés & à pieds de taureau placés dans une entrave.

FER. Nº 3.

# CLEF

TRAVAIL ITALIEN DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.............. 0^m,155

La tige, semblable à celle de la clef précédente, est surmontée de deux chimères accolées reposant sur un chapiteau à jour.

La différence de composition, & plus encore celle d'exécution qu'on remarquera en rapprochant ces trois clefs de celles représentées planches VI, XX & XXXI (nous en exceptons cependant celle nº 3 de la planche VI), s'explique par leur origine différente. Celles figurées & décrites précédemment sont dues à des artistes français, cherchant avant tout la grâce & le fini irréprochable de l'exécution; tandis que, dans celles qui nous occupent en ce moment, on trouve un reflet du grand système architectural italien.



N° 1.

# MORTIER

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original .................. 0^m,083
Largeur .............................. 0^m,135

Sans chercher à assigner une origine à un objet qui nécessairement a dû être inventé dès qu'on a eu la pensée de réduire en poudre une matière quelconque, qu'il nous suffise de dire qu'il ne fut jamais plus en usage qu'à cette époque où chacun pulvérisait les épices qu'on servait dans les repas. Aussi est-ce en ce sens qu'on le trouve, dès 1328, mentionné dans l'inventaire de la reine Clémence, femme de Louis le Hutin. « Ung mortier & un pesteil (pilon) à battre espices. » Un siècle plus tard, Eustache Deschamps, écuyer des rois Charles V & Charles VI, a soin de le mentionner dans la longue énumération des objets usuels, que, suivant lui, « tout gentilhomme doit « donner en mariage à noble damoiselle. »

Quant aux fleurs de lis qui décorent ce mortier, elles ne doivent pas être considérées comme indiquant une provenance royale ; car, à toutes les époques, les emblèmes des rois, tombés dans le domaine public, ont été placés par chacun, non-seulement sur des édifices particuliers, mais même sur des objets parfois sans importance.

N° 2.

# FLAMBEAU

TRAVAIL FLORENTIN DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original ........... 0^m,16.

Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le mot flambeau, dont l'étymologie se trouve dans *flamma,* flamme, eut une désignation tout autre que celle que nous lui donnons, car il désignait la *chandeille de cire* elle-même, ainsi que le prouve cette citation prise dans les comptes royaux de l'année 1587 : « *Ung chandeillier d'argent portant ung flambeau en la gueule.* » Les chandelles de cire étant venues à diminuer assez de grosseur pour être portées à la main, on fabriqua alors des *chandeliers à flambeaux* qui, par abréviation, ne furent bientôt plus désignés que sous le nom de flambeaux, qu'ils portent aujourd'hui.



Nº 1.

# TRONC A AUMONES

TRAVAIL FRANÇAIS DU COMMENCEMENT DU XV$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original ........ 0m,12[illegible]
Longueur ........................ 0m,090
Largeur ........................ 0m,054

En cuivre doré, gravé en creux & à anse mobile, il affecte la forme d'une chapelle à créneaux. Sur le côté de face, un rond en fer à grenetis, sur lequel est gravée une croix de Malte.

Le sens du mot *tronc*, donné à des boîtes faites en bois, et adhérentes à l'un des piliers intérieurs de l'église, se trouve soit dans l'analogie qu'elle présente avec la base ou le tronc d'une colonne, soit plutôt encore dans le tronc même de l'arbre où elles avaient été creusées. On connaît deux espèces de troncs : l'un en bois, qui était fixé, comme nous venons de le dire, à l'un des piliers de l'église ; l'autre, portatif & fait de bois ou de métal, & c'est celui qui nous occupe aujourd'hui, était destiné à recevoir les aumônes que les Jacobins, les Franciscains, les Augustins & les Carmes, indistinctement désignés sous les noms des *Quatre mendiants* ou de *Frères quêteurs*, allaient solliciter pour l'entretien de leurs couvents.

Si nous ne savons rien sur l'origine des deux espèces de troncs précédents, il en est une troisième qui présente tout à la fois l'époque & le motif de son institution : nous voulons parler du *tronc pour le beurre*.

Par décision du concile, tenu à Angers en 1365, il était expressément défendu à toute personne, de quelque condition qu'elle fût, de se servir de lait & de beurre pendant le carême. Tous les aliments devaient être préparés à l'huile. Charles V, n'osant enfreindre de son autorité privée une telle loi, adressa une demande au pape Grégoire XI, qui, prenant en considération l'état de maladie du roi, voulut bien faire en sa faveur une exception que le monarque dut racheter par des œuvres pies prescrites par le Saint-Père.

Encouragée par ce précédent, la reine Anne, duchesse de Bretagne, basant sa demande sur ce que le pays ne produisait pas d'huile, fit solliciter, & obtint de Rome (1491) la permission, pour elle & pour sa maison, de se servir de lait & de beurre pendant tout le carême.

La même raison qui avait fait accueillir la demande de la duchesse existant pour tous les vassaux, la Bretagne entière, puis successivement beaucoup d'autres pays, qui cependant récoltaient de l'huile, obtinrent la même permission, à la condition que chaque habitant ferait des aumônes proportionnées à sa consommation. Sur la demande des marguilliers des paroisses, ces aumônes, distinctes des autres, car elles étaient spécialement consacrées à l'entretien & à la réparation des églises, furent déposées dans des troncs qui prirent le nom de *tronc pour le beurre*.

De nos jours encore, & pour le même motif, chaque paroisse, pendant le carême, a un tronc spécial dans lequel les fidèles peuvent déposer des offrandes qui sont consacrées au soulagement des pauvres.

Nº 2.

# FRAGMENT DE FRISE

SURMOULÉ ITALIEN DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Longueur de l'original ........ 0m,10[illegible]
[illegible]



N° 1.

# PARTIE
# DE LA PANSE D'UNE AIGUIÈRE

BRONZE REPOUSSÉ ET CISELÉ

TRAVAIL ITALIEN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original........... $0^{m},084$
Largeur .. ... . . $0^{m},116$

Désigné par les anciens sous le nom grec de *Sphyrelaton* (*sphyra*, marteau; *élaunô*, je frappe, je repousse), ce procédé de travail n'est plus désigné aujourd'hui que sous le nom de *repoussé*. L'origine de cet art remonte à la plus haute antiquité; car, si Homère nous le fait pressentir dans la description qu'il donne de l'ornementation des armes de ses héros, Pausanias, plus explicite, nous cite Léarque de Rhégium, statuaire, qui vivait huit cents ans avant Jésus-Christ, comme auteur de la plus ancienne statue en bronze de Jupiter « faite « au marteau par parties séparées réunies avec des clous. »

Un procédé qui, réduisant l'or, l'argent, le bronze & le cuivre à leur plus grande malléabilité spécifique, unissait par ce fait le luxe d'exécution à la légèreté, eut le plus grand succès au moyen âge & à la renaissance, car, suivant Benvenuto Cellini, ce procédé était le seul en usage parmi les orfévres de son temps en France & en Italie.

ETAIN. N$^{os}$ 2, 3, 4.

# ORNEMENTS

ÉTAIN COULÉ ET CISELÉ

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Grandeur des originaux

Ces trois ornements n'étant que des surmoulés pris sur des pièces d'orfévrerie, nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit de leur origine & de leur emploi dans le texte de la planche XII.



# AIGUIÈRE ET BASSIN

TRAVAIL ITALIEN DU COMMENCEMENT DU XVII^e^ SIECLE

Hauteur de l'aiguiere.............. $0^{m},324$
Diamètre du bassin......... ..... $0^{m},371$

Dans un médaillon circulaire placé sur la panse de l'aiguière se trouve l'inscription suivante, qui indique tout à la fois le lieu, la date de la fabrication & le nom de l'artiste :

VR
BINO
1604
P (Initiale d'Alf. Patanazzy.)

Sur l'ombilic du bassin : *Daphné changée en arbre.*

Si l'on en croit Pungileoni (1), l'origine de la faïence, fabriquée à Urbino, remonterait à l'année 1477, & serait due à un nommé Giovanni di Donino Garducci; mais, soit que ses produits, ainsi que ceux de ses successeurs Francisco Garducci & Ascanio del fu Guido, ne soient pas parvenus jusqu'à nous, on ne connaît pas de faïence authentique d'Urbino approximativement antérieure à l'année 1530. Cette année 1530 est certainement l'époque la plus importante de la fabrication des faïences artistiques, car c'est vers ce temps que les céramistes italiens commencèrent à se servir de l'émail stannifère qui, inventé & employé dès 1466 par Luca della Robbia, était resté un secret de famille jusqu'à la mort du dernier de ses rejetons (1527).

Abandonner le vernis dont ils se servaient, vernis qui, par sa transparence cachant mal la couleur sale de la terre, nuisait énormément à l'effet de la peinture; & s'emparer d'une découverte qui leur offrait tout à la fois un émail blanc entièrement opaque, solide & sans gerçure, c'était une voie toute nouvelle ouverte à l'art.

Le duc de Guidobaldo, amateur passionné des belles productions de l'art céramique, ne pouvant rester insensible à la gloire nouvelle qui allait rejaillir sur les fabriques de son duché, fit appel à tous les artistes, & bientôt Pesaro, Urbino, Gubbio, Castel-Durante virent entrer dans leurs murs des artistes de talent, dont la palette, récemment enrichie de plusieurs émaux de couleur, dus encore à Luca della Robbia, vinrent non-seulement exécuter leurs propres compositions, mais reproduire encore les œuvres capitales des plus grands peintres de la riche Italie.

Au nombre des principaux artistes qui, appelés par Guidobaldo, ont illustré les diverses fabriques situées dans son duché, nous citerons Giorgio Andreoli qui signait M°. G°. (maestro Giorgio); Vicenzio, son fils, connu sous le nom de maestro Cencio, & enfin Francisco Xanto.

(1) *Notizia delle pitture in majolica fatte in Urbino.* — Il est de tradition que ce sont des ouvriers arabes ou espagnols, venus des îles Baléares, qui ont apporté en Italie leurs procédés pour la fabrication de la faïence. Suivant Scaliger (mort en 1558), le nom de *majolica* donné à la faïence dérive de *majorica* (Maiorque, île d'Espagne)



# PLAT

DE

# BERNARD PALISSY

## FAÏENCE FRANÇAISE DU XVI^e SIÈCLE

Longueur de l'original.................. 0m,530
Largeur.... .................. ...... 0m,415

Le milieu du fond du plat représente un îlot de terre crayeuse jaune, au milieu duquel sont une couleuvre brune, quelques coquillages blancs ou bleus, & trois plantes aquatiques vertes. Sur l'eau grisâtre qui cercle cet îlot, se trouvent un brocheton, une tanche, deux petits poissons & quatre raines.

Le bord du plat, de terre semblable à celle du fond de l'ombilic, est décoré de plantes à fleurs de diverses couleurs, de coquillages, d'un scarabée, d'une petite écrevisse, d'une demoiselle, de deux grenouilles & d'un nid d'oiseau.

Le revers du plat est jaspé.

De tous les grands artistes qui ont illustré la France, Bernard Palissy est peut-être celui dont la vie est entourée du voile le plus épais, à tel point qu'on pourrait croire qu'en écrivant ses *Mémoires* (1), sa principale préoccupation a été de cacher à la postérité ces détails de famille qui permettent, en quelque sorte, de rendre la vie à celui qui n'est plus.

Où est-il né? est-ce à Agen, à Biron ou à la Capelle-Biron (diocèse d'Agen)? Quelle était sa famille, & quand est-il né? Est-ce en 1499 (2), en 1510 (3) ou bien en 1515 (4)? Au moment où nous écrivons ces lignes, & malgré les recherches les plus actives, les mieux dirigées des archéologues qui se sont occupés de l'artiste que Buffon qualifiait : « *aussi grand physicien que la nature peut seule en former,* » partout encore doute & incertitude.

Dans une telle pénurie de faits authentiques, vouloir suivre pas à pas la vie d'un tel homme, ne serait-ce pas, ainsi que Palissy le dit lui-même en parlant de ses premiers essais, « *marcher comme un homme qui taste en ténèbres?* »

Si, par les *Mémoires* qu'il nous a laissés, nous possédons quelques bien tristes détails sur la première partie de son existence d'artiste, celle où le chercheur infa-

(1) *Œuvres complètes de Bernard Palissy*, avec des Notes & une Notice historique, par M. A. Cap. Paris, Dubochet, 1844.
(2) Théodore Agrippa d'Aubigné.
(3) Pierre de l'Estoile.
(4) Lacroix du Maine.

tigable, luttant contre l'inconnu, se débattait avec la misère & les chagrins domestiques qu'elle traîne à sa suite, il est une autre période non moins intéressante & que, suivant nous, les historiens ont non-seulement un peu trop mise de côté, mais encore entièrement faussée, en enveloppant toute la vie de Palissy d'une auréole de misère & de persécutions telles que, suivant eux, l'illustre auteur des rustiques figulines n'aurait trouvé le repos que le jour où il rendit le dernier soupir.

Peu de faits suffiront pour prouver que, loin d'avoir été aussi persécuté qu'on le croit généralement, Palissy est peut-être, de tous les artistes du XVI^e^ siècle, celui qui a eu les plus hautes protections.

En effet, si nous laissons de côté ses vingt années d'essais, pour ne le prendre qu'au moment où ses produits présentent un résultat appréciable, nous trouvons le connétable Anne de Montmorency (1548) qui, pour encourager les brillantes promesses que son art naissant faisait à l'avenir, lui confie d'importants travaux pour son château d'Anet. Soutenu par la protection du connétable, tout présageait à l'artiste une existence heureuse & tranquille, lorsque Palissy, qui avait été un des premiers à embrasser (1546) la religion réformée, fut mis en prison, comme fauteur d'hérésie. Il allait donc subir les tristes conséquences de l'édit royal de 1559, qui frappait de mort quiconque serait entaché de calvinisme, lorsque, sur l'avis officieux qu'il reçut du duc de Montpensier & du comte de La Rochefoucault, commandant l'armée royale en Saintonge, le connétable, qui tenait à sauver son protégé, sollicita & obtint pour lui, de Catherine de Médicis, le titre d'*inventeur des rustiques figulines du roi,* titre qui, en l'attachant à la maison royale, l'arrachait au parlement de Bordeaux pour le placer sous la juridiction du grand Conseil, alors tout à la discrétion du roi. Hors de danger, notre artiste arrive à Paris (vers 1567), & pour lui commence une ère nouvelle de travaux & de gloire, car, oubliant qu'il est protestant, c'est à qui des seigneurs de la cour utilisera ses talents; aussi bientôt les châteaux des Tuileries, de Chaulnes, de Nesles, de Reux, de Madrid au bois de Boulogne, & peut-être même celui de Chenonceaux, sont décorés par lui.

Tout prospérait donc pour lui, peut-être même au delà de ses vœux, lorsque la Saint-Barthélemy éclate (1592), & au milieu de cette orgie sanguinaire, qui frappe indistinctement tout ce qui est protestant, Palissy, toujours protégé, traverse sans danger cette terrible hécatombe, dans laquelle chacun de ses coreligionnaires vient de payer de son sang sa foi religieuse.

Nous arrivons à l'acte que les historiens ont le plus stigmatisé, l'incarcération de Palissy à la Bastille (1588), par ordre de Henri III. Qu'on se reporte à l'état de Paris à cette époque, qu'on se représente Henri, roi de nom, mais de fait sujet de la Ligue, & on reconnaîtra qu'incarcérer Palissy, loin d'être, ainsi que plusieurs historiens le disent, *un acte de lâcheté & d'ingratitude,* était, au contraire, le seul moyen de l'arracher à ces troupes de fanatiques qui, circulant nuit & jour dans Paris, immolaient tout hérétique qu'ils rencontraient. La preuve la plus évidente que sauver la vie de l'artiste en attendant qu'un temps meilleur lui permît de le rendre à la liberté fut l'unique pensée de Henri III, c'est que jamais le procès de Palissy ne fut même commencé.

Palissy mourut à la Bastille, en 1589, à l'âge de 79 ans.



# VASE A GOULOT

## OU BIBERON

### FAIENCE FRANCAISE, DITE DE HENRI II

Hauteur de l'original... ... 0m,213

L'anse triple & adhérente de deux côtés au centre de la panse du vase est décorée de trois *écussons de France*. Sous la partie surélevée de l'anse est un couvercle plat s'ouvrant en deux parties égales, ornées, chacune, d'une coquille & reliées ensemble par une charnière en faïence. Sur la partie supérieure de la panse, un goulot relevé au-dessous duquel est en haut-relief le *Christ sur la Croix*. Les deux extrémités de la traverse & le haut de la hampe de la croix sont terminés par une fleur de lis entièrement émaillée brun. Sur le bas de la hampe se trouve un quatrième écusson de France. A l'exception du Christ, du goulot, des feuilles d'acanthe & des têtes placées à la base, qui sont en terre naturelle émaillée blanc, toute l'ornementation du vase est exécutée en noir sur un fond de terre jaunâtre. Le décor de la frise du bas & de celle au-dessous du couvercle est le seul qui soit sur fond brun.

Les archéologues ne sont pas d'accord sur l'usage de ce vase. Suivant les uns il servait aux malades qui, tout en buvant, avaient près d'eux le signe de la rédemption, &, suivant les autres, il était employé à porter l'eau bénite.

Dans un précédent article (1), nous avons indiqué le lieu présumé de la fabrication de ces poteries & le nom des artistes auxquels elles seraient dues. Il ne nous reste plus aujourd'hui qu'à parler de la matière formant la base de ces faïences & du mode qu'on pense avoir été employé pour leur ornementation.

D'après les travaux les plus récents, cette faïence est le produit d'une pâte argileuse (espèce de terre de pipe) recouverte d'une légère glaçure purement plombeuse, & les lacis, arabesques & dessins courants qui la décorent sont le résultat, non d'une peinture exécutée à la main, comme plusieurs personnes le pensent encore, mais bien de l'application sur la terre naturelle, soit de fers de relieurs, soit de bois gravés, qui, par la pression, laissaient dans la terre encore molle un vide qu'on remplissait de terre de couleur.

La régularité des dessins, & plus encore certains points de repère qui se remarquent sur plusieurs parties des pièces, rendant très-probable cette opinion, ces faïences pourraient être considérées comme une espèce de niels, qui, au lieu d'être exécutés sur métal, l'auraient été sur l'argile.

(1) Voir le texte de la planche LXIV



# COUPE

## FAIENCE FRANÇAISE, DITE DE HENRI II

Hauteur [illegible] couvercle [illegible] . . . . [illegible],22[illegible]
Diamètre de la coupe . . . . . . . . 0 m,144

Le couvercle, fond blanc décoré d'entrelacs jaunâtres liserés de noir, est surmonté d'un bouton blanc uni, posé sur une boule aplatie décorée d'arabesques brun foncé, supportée par treize ornements blancs en forme de poire allongée, portant chacune, à sa partie basse, une petite rosace brune.

L'intérieur de la coupe, d'émail blanc, porte au fond l'écu de France surmonté d'une couronne fermée à cinq fleurs de lis. L'écu est entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, reproduit n° 2 de la planche.

L'extérieur de la coupe, en tout semblable à la décoration du couvercle (si ce n'est que les entrelacs sont d'une teinte plus rougeâtre), repose sur un petit balustre à deux zones séparées en trois par un triple liseré d'émail blanc.

La zone du haut, décorée d'arabesques semblables à celles du bouton aplati du couvercle, est ornée de trois mufles de lion, d'émail blanc, portant chacun sur sa tête une console d'émail bleu se reliant à la coupe par douze poires semblables à celles du couvercle. Au-dessous de ces poires, un petit ornement courant formant relief & dans le style ogival. Sur la seconde zone, trois petits médaillons d'émail blanc en forme d'écusson en relief, ornés chacun de quatre fleurettes d'émail violacé.

Le pied rond est décoré d'ornements rougeâtres, composés d'anneaux reliés entre eux par un plus petit semblable à celui qui se trouve à la naissance du bouton du couvercle.



N° 1.

# SALIÈRE

FAÏENCE FRANÇAISE DITE DE HENRI II

Hauteur de l'original............ 0m,108

Décorée d'ornements noirs sur fond jaunâtre, cette salière, évidée, présente une ouverture sur chacun de ses six côtés. A l'intérieur trois figurines d'enfants nus, à genoux & de ronde bosse.

Les six pilastres, reposant sur un mufle de lion, sont décorés d'émaux verts.

Sur la partie concave de la salière, une couronne de feuillage entourant le triple croissant, reproduit au n° 3 de la planche.

N° 2.

# SALIÈRE

FAÏENCE FRANÇAISE DITE DE HENRI II

Hauteur de l'original ........... 0m,099

D'une décoration qui offre plusieurs rapports avec la précédente, cette salière en diffère cependant, non-seulement par la forme des six ouvertures, mais encore par la couleur des émaux qui, placés sur les pilastres, sont ici bleus & verts.

Le dessous est émaillé en forme de damier, & les enfants qui, primitivement, occupaient l'intérieur, sont brisés.

Sur la partie concave de la salière, une couronne & des croissants qui, en tout semblables à ceux de la salière précédente, sont de même reproduits au n° 3 de la planche.

Si la plus grande obscurité a régné longtemps sur l'auteur & sur le lieu de fabrication de ces célèbres faïences, aujourd'hui, grâce aux travaux des archéologues modernes, & à leurs recherches incessantes, les doutes tendent de jour en jour à se dissiper; car si M. André Pottier a l'honneur d'avoir appelé le premier l'attention des amateurs sur ces productions (Willemin, *Monuments inédits français,* tome II, page 65), M. Henri Delange, reprenant la question (*Monographie des Faïences dites de Henri II*), & entrant dans une voie nouvelle, attribue ces ouvrages à l'association de deux grands artistes, d'états bien différents, mais dont la collaboration s'explique par la double nature de ces faïences, l'un, Girolamo della Robbia, l'autre, Geoffroy Tory : le premier se chargeant de la partie céramique; l'autre, de fournir l'ornementation à l'aide de ses fers de relieur.

Cette opinion, d'abord vivement attaquée, soit parce qu'elle admettait un nom étranger dans une œuvre que l'esprit national ne voulait devoir qu'à des Français, soit plutôt parce qu'elle sortait du sentier battu, vient de recevoir récemment un appui inattendu par l'apparition de l'ouvrage dû à M. B. Fillon sur ces faïences (*les Faïences d'Oiron, Lettre à M. Riocreux, 8 novembre 1862*); car dans cette brochure, l'auteur, non-seulement assigne Oiron, près de Thouars (Deux-Sèvres), comme lieu de leur fabrication, mais il cite encore leurs auteurs, qui seraient François Cherpentier, potier, & Jean Bernart ou Bernard, qui, après avoir été « *gardien de la librairie* « & secrétaire d'Hélène de Hangest-Genlis, veuve d'Artus Gouffier, morte en 1537, « passa au service de Claude Gouffier, grand écuyer de France, sous Henri II. » Et enfin, suivant le même auteur, « les premières poteries dateraient du second tiers « du règne de François Ier (époque indiquée par la présence de la salamandre), & les « dernières seraient voisines de l'avénement au trône de Charles IX. »

Ce laps de temps, d'une période approximative de quarante années, joint au changement de travail qu'on remarque en comparant les pièces les unes avec les autres, est une preuve nouvelle que ces faïences, dont le chiffre numérique est aujourd'hui de 51, sont l'œuvre d'artistes successifs.



# SALIÈRE

## FAÏENCE FRANÇAISE, DITE DE HENRI II

Hauteur de l'original. . . . . . . . . . . . . . . 0m,15

La base, de forme triangulaire, est supportée par trois mascarons incolores à têtes drapées en rouge, & surmontées d'une coquille verte. Le bas de leur visage est formé par une coquille de même incolore. Au-dessus de chacun de ces mascarons, & entre deux pilastres, une figurine d'enfant, de ronde bosse, tenant d'une main un serpent & appuyant l'autre sur un *écu de France* noir se détachant sur un fond blanc (1).

Sur chacune des faces, & dans une partie rentrante, profilée & entièrement décorée d'arabesques blanches sur fond noir, se trouve en saillie une tête de satyre tenant dans sa bouche une bague à cabochon, de pâte verte, figurant l'émeraude.

Autour de la partie rentrante, une arabesque blanche sur fond noir forme cadre.

Chacune des parties triangulaires est séparée l'une de l'autre par un double pilastre décoré d'ornements en relief blanc sur fond bleu, à l'exception des coquilles, qui sont en émail vert.

La partie de dessus, ronde & formant salière, est décorée au pourtour extérieur de *douze écussons de France* blancs sur fond noir. Dans l'intérieur de la salière, *un pélican nourrissant ses petits de son sang;* les oiseaux sont tracés en noir sur fond blanc, tandis que les lacis qui entourent le cercle ressortent en blanc sur fond noir.

Dans deux précédents articles (2), nous avons fait connaître le lieu de fabrication de cette faïence, le nom des artistes créateurs, & enfin le mode de travail qu'on suppose avoir été employé pour son ornementation.

Dues à des artistes successifs, ainsi que le prouve la différence de style considéré dans l'ensemble des pièces, ces faïences, dont la première fabrication remonte au plus tard à l'année 1529 (3), se divisent en trois grandes périodes.

La première période, celle de l'origine, qui a produit les pièces les plus parfaites, se reconnaît à un sentiment sobre dans la forme, ainsi qu'à des ornements presque toujours entièrement monochromes, soit de couleur brune, soit rouge d'œillet, se détachant sur fond de terre blanchâtre (4).

La seconde période, d'un travail déjà moins sobre, comprend les pièces qui,

(1) Les corps des trois enfants sont incolores, les cheveux et les serpents sont rouges.

(2) Texte des planches LXIV, LXXXI.

(3) Fillon. *L'Art de terre chez les Poitevins*, page 89.

(4) Afin d'éviter des subdivisions d'autant plus inutiles qu'elles ne seraient motivées que par des différences passagères, on a classé dans la première période les pièces qui, tout en étant monochromes comme les précédentes, ont quelques rares additions de couleurs étrangères. Cette subdivision ne doit être considérée que comme le chaînon unissant la première période à la seconde.

décorées de reliefs polychromes, affectent une forme souvent architecturale. Telles sont les deux salières représentées planche LXIV, ainsi que celle que nous donnons aujourd'hui.

Les produits de la troisième période, auxquels M. Fillon (1) assigne la date de 1568, sont d'une forme beaucoup moins simple que les précédents & se trouvent chargés de nombreux ornements, soit en haut relief, soit même en ronde bosse, tels que chimères, sphinx, enfants nus, mascarons, &c. Suivant cet archéologue, « les premiers troubles « religieux firent abandonner ce qui constituait l'originalité des anciens procédés, pour « adopter ceux qu'on employait alors dans la plupart des autres manufactures. Comment, « d'ailleurs, une fabrication aussi exceptionnelle, ayant pour but unique de meubler les « chapelles & les dressoirs des membres d'une famille (celle des Gouffier), ceux de « leurs parents, voisins ou amis, se fût-elle maintenue dans les conditions ordinaires de « l'industrie? Elle dut tomber ou se modifier du moment où elle ne fut plus soutenue « par une protection soigneuse de sa conservation. Le château & la collégiale d'Oiron », qui, comme nous l'avons dit précédemment, sont à n'en plus douter le berceau de ces faïences, « ayant été dévastés par les calvinistes en 1568, les faïences de cette période « ont été faites par quelque industriel à qui l'on aura abandonné le matériel de la « fabrique, puisqu'on voit, sur les pièces sorties de son four, des estampages tirés des « anciens moules. »

(1) Passim, page 102.



N° 1.

# PORTRAIT DE FEMME

BUSTE TOURNÉ VERS LA DROITE — CIRE POLYCHROME

TRAVAIL ITALIEN DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Les boucles d'oreilles & le collier sont en petites perles, le vêtement en étoffe noire & la collerette en dentelle

Hauteur de l'original.................. $0^{m},05$[illegible]

Largeur. ........................ $0^{m},04$[illegible]

N° 2.

# PORTRAIT DE M$^{ME}$ SAINT-HUBERTI

BUSTE TOURNÉ VERS LA DROITE — CIRE POLYCHROME

TRAVAIL FRANÇAIS DE LA FIN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Antoinette-Cécile Clavel, connue au théâtre sous le nom de M$^{me}$ Saint-Huberti, fut une des plus célèbres cantatrices de l'Académie royale de musique, où elle débuta le 23 septembre 1777, dans le rôle de Melisse, dans l'*Armide* de Gluck.

Née vers 1756, elle épousa, en 1791, le comte d'Entraigues, qu'elle avait suivi en émigration, & fut assassinée à Londres en 1812, avec son mari, par leur domestique Lorenzo.

Diametre de l'original........... . $0^{m},070$

N° 3.

# PORTRAIT DE FEMME

BUSTE TOURNE VERS LA GAUCHE — CIRE BLANCHE MONOCHROME

TRAVAIL FRANÇAIS DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Diametre de l'original . $0^{m},05$[illegible]

La céroplastique (du grec kéros, *cire,* & plastiké, *art de modeler*) remonte à une haute antiquité, car Pline (*lib.* 35), après avoir cité Lysistrate de Sicyone comme le premier qui ait coulé la cire dans des moules pris sur nature, ajoute que « des bustes « de cire étaient déposés chacun dans une case particulière, afin que chaque pompe « funèbre pût être suivie des images de la famille. »

Cet art, abandonné, ainsi que tous les autres, à l'époque de l'invasion des Barbares,

reprit enfin droit de bourgeoisie, & dès le XIVe siècle, l'Italie nous cite, entre autres artistes se livrant à cet art, Leonardo de Florence, Lucca della Robbia, Ghiberti, Michelozzo, Raphaël Sanzio (1), Sansovino, le Tribolo, Andrea Verocchio & Orsino, qui exécuta de grandeur naturelle trois statues d'après Laurent de Médicis, revêtues des habits que le prince portait lorsque, blessé à la gorge à Santa-Maria del Fiore, il se montra au peuple. « Les mains, les têtes, les pieds étaient peints à l'huile; les « cheveux, les sourcils, la barbe étaient arrangés de telle sorte qu'on croyait voir, « non des figures de cire, mais des hommes bien vivants (2). »

A cette liste, que nous pourrions augmenter encore de noms illustres, nous ajouterons celui d'un artiste qui, tout en popularisant l'art, en réduisant ses productions à des proportions beaucoup plus petites, sut cependant leur conserver toute l'ampleur qui se trouve dans les œuvres de ses prédécesseurs. Nous voulons parler d'Alfonso Lombardi de Ferrare, qui acquit une grande renommée en faisant des portraits-médaillons en cire polychrome, appliqués sur un fond d'ardoise ou de verre coloré. Pour rendre l'illusion plus frappante, ces figures, généralement de profil, sont vêtues d'étoffes véritables, portent colliers en perles ou en petites pierres fines, et ont les têtes couvertes de cheveux naturels. La réputation de l'artiste étant venue jusqu'à Charles-Quint, il fit (1530) le portrait de l'Empereur, & ceux des principaux seigneurs de la cour.

Voyant que la mode qui patronnait Alfonso n'allait pas tarder à faire abandonner les médaillons en bois sculpté, les artistes allemands quittèrent le ciselet pour prendre l'ébauchoir, & bientôt un grand nombre de portraits, parmi lesquels nous citerons ceux de Sigismond II, roi de Pologne, de Georges II de Liegnitz, de l'Électeur de Brandebourg & de l'Empereur Rodolphe II, ouvrant une voie nouvelle à l'art allemand, vinrent prouver à l'Italie qu'elle venait de trouver une rivale qui, jusqu'au XVIIIe siècle que la céroplastique fut abandonnée, ne cessa de lutter de talent avec elle.

De ce qui précède, il ne faut pas conclure que l'Italie & l'Allemagne possédèrent seules le monopole de la céroplastique. La France eut aussi ses artistes, car bien avant Benoist, qui a exécuté en cire le buste de Louis XIV qui se voit au palais de Versailles, nous trouvons mentionnés dans les anciennes chroniques, ici un *ex voto* pesant trois mille livres & décrit en ces termes : « Et de ce, mon Dieu, je t'en « appelle à tesmoing & aussi la benoiste mère, à laquelle je le voue de *cire* armé « de son harnois, de son destrier, & houssé de ses armes; » là, « le buste de madame « Anne de France offert par elle devant l'image de Notre-Dame de Cléry, » & celui « de madame l'amiralle pour sa santé, placé devant l'image de Nostre-Dame du « Chastel de Loche; » & enfin le nom d'un artiste, maistre Anthoine Just, « ymagier « chargé de faire une bische de cire que ledit seigneur a ordonnée estre assise & mise « au bout de la gallerie du grand jardin du chasteau de Bloys, & icelle estoffée & peinte « de couleurs necessaires. »

Si, jusqu'à présent, la céroplastique ne nous est apparue que comme un moyen de reproduction artistique, l'histoire nous apprend qu'elle servit à appeler les maléfices. Telle est la preuve que Robert Gaguin nous en donne dans sa Vie de Louis le Hutin : « Comment la femme d'Enguerrand de Marigny ne pouvant le deslivrer de « prison, s'entendit avec deux sorciers (3) pour faire mourir Charles de Valois. — Pour « à quoy parvenir ilz feirent une effigie & image de cire par art magique, representant « le roy, laquelle estoit faicte, ayant gestes d'un roy malade, de sorte que, si ceste « entreprise n'eust esté descouverte, ilz avoyent deliberé de le faire mourir phthysique « & d'une mort lente; car, comme la dicte effigie eust esté petit à petit consumée, « estant approchée du feu, aussi la vie du roy (comme ilz pensoyent) fust terminée « & desfaillie. » Deux siècles plus tard, Jean de Marcouville rapporte « que de son « temps on a pareillement attenté contre la majesté du roy François Ier de ce nom, « par une effigie faicte à sa semblance & qui le representoit. »

(1) On attribue à cet artiste le beau buste en cire exposé au musée de Lille

(2) Les salons de figures en cire, de mode au commencement du siècle, et dont on attribue communément la première pensée à un nommé Curtius, n'étaient donc qu'une imitation de l'œuvre d'Orsino.

(3) Jacques dit Delor, et sa femme



# MÉDAILLONS

N° 1.

## FRANÇOIS DE LA ROVÈRE

DUC D'URBIN

CIRE POLYCHROME. — TRAVAIL ITALIEN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Diametre du médaillon.............. 0$^{m}$,090

Son vêtement, en cire dorée, est enrichi de losanges formés par des perles fines ayant chacune à son centre un grenat. Il porte à son petit doigt une bague avec chaton en diamant. Le cadre est en bois noir sculpté & en partie doré.

François-Marie II de la Rovère, dernier duc d'Urbin, né vers 1551, succéda à son père Gui d'Ubaldo, deuxième du nom, en 1574, abdiqua en faveur du Saint-Siége en 1626, & mourut en 1631, laissant la réputation d'un prince qui ne se croyait souverain que pour protéger les lettres & les arts.

N° 2.

## CHARLES-QUINT

EMPEREUR D'ALLEMAGNE ET ROI D'ESPAGNE

CIRE POLYCHROME. — TRAVAIL ALLEMAND DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Diametre du médaillon......... 0$^{m}$,025

Fils de Philippe, archiduc d'Autriche & de Jeanne d'Aragon (la Folle), il naquit à Gand le 24 février 1500, & épousa, le 11 mars 1526, Isabelle ou Élisabeth de Portugal. Ayant abdiqué en 1556 en faveur de son frère Ferdinand, il se retira (27 février 1557) dans le monastère de Saint-Just (Estramadoure) où il mourut le 21 septembre 1558.

N° 3.

## FERDINAND I$^{ER}$

ROI DE BOHÊME ET DE HONGRIE

CIRE POLYCHROME. — TRAVAIL ALLEMAND DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Diametre du medaillon.. 0$^{m}$,025

Frère de Charles-Quint, il naquit à Alcana de Henarès (Castille) le 10 mars 1503 & épousa, le 5 mai 1521, Anne, fille de Ladislas, roi de Hongrie & de Bohême. Roi de Bohême & de Hongrie en 1527, il fut élu (1531) roi des Romains. Il prit le titre d'empereur après l'abdication de son frère, & mourut à Vienne le 25 juillet 1564.



# DEUX
# COUTEAUX D'ÉCUYER
## TRANCHANT

Lames d'acier, manches en ivoire uni, surmontés,
l'un d'une tarasque étreignant un enfant, l'autre d'un lion
dévorant la tarasque.
Gaîne à deux compartiments en cuir gaufré.

XIV^e^ SIÈCLE

Hauteur totale des originaux...... 0m,420

Sur une note manuscrite de M. Magnan de La Roquette, à la vente duquel ces deux couteaux furent achetés, on lit : « Marque « distinctive que portait l'écuyer tranchant de René, comte d'Anjou, « surnommé le *Bon Roi René*. M. Matheron en était muni, on le « voit, par les *trois pommes de pin* qui sont gravées sur les deux « lames. Je les tiens de cette famille. »

N° 1. Face de la gaîne.
N° 2. Revers de la gaîne.
N° 3. Un des couteaux hors de la gaîne.

Suivant les *Mémoires pour servir à l'histoire de France & de Bourgogne* (p. 11, 57), « le premier écuyer tranchant avait sous lui plusieurs « écuyers qui marchaient en temps de guerre sous sa cornette. Il « devait servir en personne aux quatre fêtes annuelles, & avait ces « jours-là les viandes qui étaient servies sur la table du prince. « Lorsque ce dernier était à table, il coupait les viandes & le « poisson, prenait la viande coupée sur son tranchoir, & la présen-

« tait à son seigneur (1). Il faisait essai sur le couvert du roi, lui « découvrait & présentait les plats, changeait d'assiette & de serviette « à chaque service. Le premier écuyer tranchant avait bouche à la « cour, & mangeait avec le premier maître d'hôtel.

« Au festin royal du sacre de Louis XIV, tout étant prêt, le « duc de Brissac, grand panetier de France, fit mettre le couvert « du roi & apporta le cadenas de Sa Majesté, accompagné du grand « échanson qui portait la soucoupe, les verres & les carafes, & du « grand écuyer tranchant portant la grande cuillère, la fourchette « & le grand couteau. Ils étaient vêtus d'habits & de manteaux en « velours noir & de drap d'or. »

(PIGANIOL, *Introduction à la description de la France*, t. I, p. 138.)

(1) De là l'origine du nom *presentoir*, sous lequel ces couteaux sont souvent designés.



N° 1.

# COUTEAU

Manche en ivoire uni, lame damasquinée or.

FIN DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.... ..... 0^m,130

N° 2.

# COUTEAU

Manche en cuivre doré avec partie du milieu en nacre quadrillée.
Sur le bas de la lame, un ornement damasquiné or.

XVII^e SIÈCLE

Hauteur de l'original......... 0^m,126

N° 3

# GRATTOIR

*Fer doré.*

Sur la plaque du milieu on lit, d'un côté : B. I. DVX,
& de l'autre, FERRARIE (*sic*) (Borso, premier duc de Ferrare).

XV^e SIÈCLE

Longueur de l'original......... 0^m,250

Borso, marquis d'Este, premier duc de Ferrare, fils naturel de Nicolas II d'Este, succéda en 1453 à son frère Lionel. L'empereur Frédéric III le créa duc de Modène & de Reggio, & le pape Paul II érigea, sur sa demande, Ferrare en duché.

Borso d'Este encouragea les arts & les sciences, & appela dans ses États l'imprimerie naissante. Il mourut le 20 août 1471.

N° 4.

# COUTEAU

Manche en cuivre doré avec partie du milieu en nacre quadrillée.
Il est surmonté d'un lion debout en cuivre doré.
Sur la lame damasquinée or, un blason inconnu.

FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original.......... 0$^{m}$,200

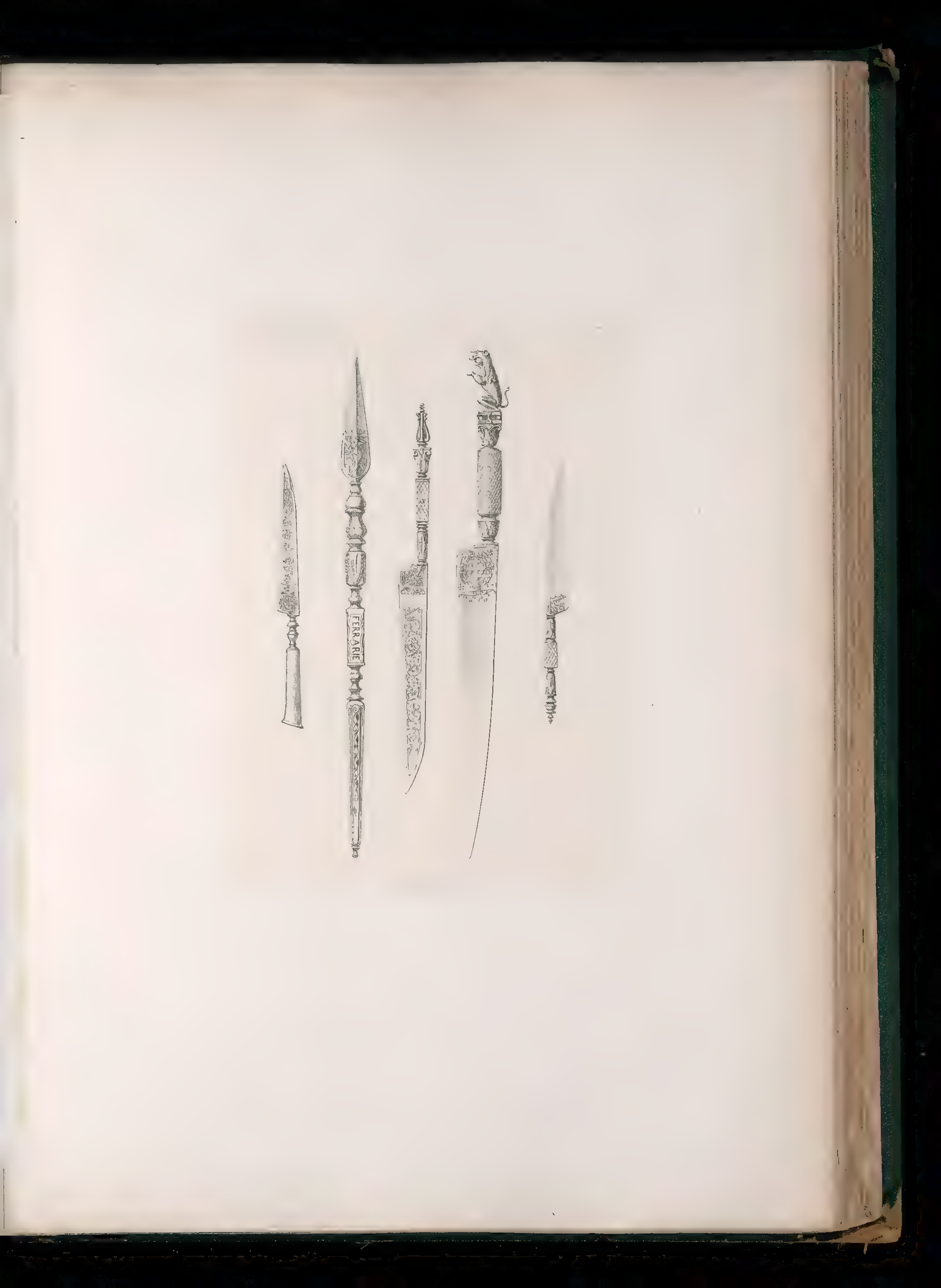
N° 5.

# COUTEAU

Manche en cuivre doré avec partie du milieu en nacre quadrillée.
Il est terminé par un bouton en forme de vase évidé.
Lame damasquinée or.

FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original.......... 0$^{m}$,165


FERRARIE

N° 1.

# COUTEAU

TRAVAIL ORIENTAL DU XVII^e SIÈCLE

Hauteur totale. . . . . . [illegible]

La lame, en acier damasquiné, est fixée à un manche en jade gris incrusté d'or.

La gaîne, en filigrane d'argent doré, repose sur fond d'argent.

Le n° 2 de la planche représente la face opposée, munie de la boucle qui servait à suspendre l'étui à la ceinture.

N° 3.

# ETUI

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

[illegible]
[illegible]
[illegible]

Destiné à contenir des cure-dents, cet étui, à couvercle à charnière, est décoré sur chacune de ses faces d'une ornementation identique, émaillée à froid sur fond doré à grènetis.

N° 4.

# ÉTUI

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

Hauteur de l'original. . . . [illegible]

Surmonté d'un haut couvercle à charnière portant un mascaron à sa partie supérieure, cet étui, à six pans, est décoré sur ses deux faces d'un ornement semblable, émaillé à froid sur fond doré à grènetis.

Le n° 5 de la planche représente un des côtés latéraux de cet étui.

On lit dans la *Vie privée des Français* de Contant d'Orville, éditée en 1779 : « Les étuis, qui servent aussi quelquefois de cachets, sont « souvent de matière précieuse. Les dames les multiplient à leurs côtés « & en forment ce qu'on appelle de nos jours un *breloquier*. Ces « ornements de ceinture ont succédé aux bourses garnies & ornées « d'orfévrerie, dont le fond étoit d'étoffe précieuse ou de velours, que « les dames portoient autrefois à leurs côtés, & qu'on appeloit, dans « le vieux langage, aumônières. »



N° 1.

# BIJOU DE DÉVOTION

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original............... 0,$^{m}$076
Largeur . 0,$^{m}$070

D'un côté, les bustes superposés & en relief de saint Pierre & de saint Paul; de l'autre côté, celui de la Vierge regardant vers la droite. Autour de ce dernier médaillon, on lit la légende :

MATER · IESV · CHRISTI · ORA · P · N ·
(Mère de Jésus-Christ, priez pour nous.)

Cet objet, entouré d'un double sertissage en filigrane d'argent, était un de ces nombreux bijoux qu'on appendait dans les oratoires de famille.

---

OR EMAILLE.

N° 2.

# PETITE CROIX ANSÉE

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original ,$^{m}$038
Largeur 0,$^{m}$031

Au milieu, le Christ en croix. L'extrémité de chacune des branches de la croix se compose d'un ornement fleuronné à jour, décoré de six petites perles d'émail cloisonné bleu & blanc. Au-dessus de la tête du Christ, sous ses pieds, & de chaque côté de ses bras, un ornement, forme de tulipe, en émail cloisonné vert.

OR EMAILLE.

N° 3.

# BIJOU DE DÉVOTION

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original 0$^{m}$,050
Largeur ........ 0$^{m}$,035

Le Christ en croix, sous un double cristal de roche évidé.

L'entourage du cadre est décoré de huit rubis séparés par de petits émaux cloisonnés blancs sur fond noir. Au bas, une petite perle fine en forme de poire.

---

VERMEIL.

N° 4.

# CROIX

*à deux faces identiquement semblables*

TRAVAIL ESPAGNOL DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original.............. 0$^{m}$,075
Largeur .. . . . 0$^{m}$,057

Les quatre branches de la croix, entourées d'une torsade en petites perles fines, sont terminées par un ornement fleuronné ayant à chaque extrémité une perle fine. Sur le milieu de la croix, le Christ nimbé.



# COFFRE

## RECOUVERT EN CUIR BOUILLI

*A ENCADREMENT DE FER DÉCOUPÉ ET DENTELÉ. LOQUET FORMÉ PAR LE CORPS D'UN DAUPHIN*

XVI[e] SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original. . . . . . . . . . . . . . | $0^m,10$ |
| Longueur. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | $0^m,20$ |
| Profondeur . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | $0^m,13$ |

L'usage du cuir bouilli servant à couvrir les coffres remonte à une époque très-reculée. Un des premiers ouvriers qui l'employa fut un nommé Nicolas de France, coffrier de la reine Blanche, femme de Charles le Bel.

Dans les comptes royaux cités par Leber & rapportés par M. le comte de Laborde, dans son Glossaire, on lit :

« 1320. A Nicolas de France, pour ij escrins de cuir bouilli qu'il « fit à la royne, l'un pour une nef & l'autre pour un charriot d'argent « qui porte une nef... »

Ainsi que toutes les autres, cette industrie subit plusieurs changements. D'abord haché en manière d'enlevure, c'est-à-dire taillé au canif & relevé en relief, puis marqué à froid par la pression, le cuir bouilli fut enfin traité par l'estampage.

Le coffret que nous donnons sous ses deux faces est en cuir estampé.



# COFFRE

## TRAVAIL DU XVI^e SIÈCLE

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'original.......... | 0m,150 |
| Largeur.......... .......... | 0m,230 |
| Profondeur...... .......... | 0m,130 |

Revêtu de cuir rougeâtre en partie colorié, ce coffret, d'un travail excessivement fin, est surmonté d'un couvercle bombé portant le monogramme, répété, MT, se détachant en relief sur un fond uni rouge.

Les seules parties alternativement peintes en jaune & en rouge sont les dents de loup du couvercle, les rosaces & fleurettes du couvercle & du corps du coffret, & enfin celles qui se trouvent sur les côtés.

La garniture, la serrure & le loquet sont en fer étamé.

L'emploi du cuir, qui remonte à une époque très-reculée (1), n'était pas seulement en usage comme couverture de coffre. Les comptes royaux & les anciens inventaires abondent de citations qui constatent divers emplois oubliés ou peu en usage de nos jours. Là (1388), c'est maître Jacquet qui est chargé de faire « pour madame la « royne (Isabeau de Bavière) un estuy de cuir bouilly armoyé de ses armes, pour « mettre un petit tableau d'ivoire; » plus loin, c'est l'inventaire du duc de Berry (1416) qui nous indique « un livre escript & notez de laiz anciens, couvert d'un cuir vermeil « tout plain, à deux fermouers de cuivre. »

Si ces deux emplois sont encore restés de notre époque, ceux que nous allons indiquer seront sans doute moins connus. Citons d'abord le cuir peint introduit en France dès le XV^e siècle : « 1496. A Jehan Garnier la somme de quatre livres quinze « sols tournoys à luy ordonnée pour ung grant cuir de bueuf blanc par luy baillée & « livrée à ung paintre que le roy avoit faict venir d'Ytallie, auquel la dicte dame « (la royne) a faict faire & paindre le parement de son lict. » Le cuir, en cette occasion, jouait donc le rôle d'une étoffe de soie; mais ce qui étonnera sans doute davantage, ce sera de voir le cuir bouilli devenir un objet d'art. C'est l'historien Georges Chatelain qui nous l'apprend. « 1422. Le corps (de Henri V, roi d'Angleterre, mort à Vincennes, « près de Paris) fut mis sur un chariot que quatre chevaulx blancs menoient, & la « fiction de son image firent faire de cuir bouilly, vestue réallement & paincte au « vif, couronne d'or en teste, sceptre en une main & une pomme d'or de l'autre. » Enfin nous terminerons en mentionnant le cuir de lion, dont on faisait des ceintures qui avaient une grande vertu contre la gravelle & les maux de reins.

Au-dessus du coffret, nous avons reproduit un de ses côtés.

1 Voir le texte de la planche VIII.



N° 1.

## MÉDAILLON

### L'ABONDANCE

ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ. — TRAVAIL DU XVI^e^ SIÈCLE

Diametre de l'original . . . $0^{m},070$

---

OR. N° 2.

## BAGUE ÉMAILLÉE

BLANC ET NOIR

---

OR. N° 3.

## BAGUE HÉRALDIQUE

TRAVAIL DE LA FIN DU XIV^e^ SIÈCLE

L'anneau est surmonté d'un cimier à deux têtes de dragon sortant d'une couronne de fleurs de lis. Le chaton est formé par un saphir.

---

CUIVRE. N° 4.

## BAS-RELIEF

TRAVAIL ITALIEN DE LA FIN DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original $0^{m},040$
Longueur $0^{m},144$

Au milieu, un mascaron ; à droite & à gauche, un enfant debout. Arabesques & guirlandes dorées sur fond d'argent.



N° 2.

# BASSIN

TRAVAIL ALLEMAND DU XVI^e SIÈCLE

[illegible]

Sur chacune des palmettes formant le bord du bassin, se trouvent les blasons des treize cantons suisses, suivant l'ordre de préséance.

La nature du travail de l'original n'ayant pas permis de donner les couleurs héraldiques des blasons, nous avons cru devoir combler cette lacune en indiquant les émaux de chacun d'eux.

ZVRICH. . . . . . . . . . . . *D'argent taillé d'azur.*

BERN (Berne) . . . . . . . *De gueules à la bande d'or chargée d'un ours de sable* (armes parlantes, BER, ours).

LVCERN (Lucerne). . . . . *D'argent, parti d'azur.*

VRI . . . . . . . . . . . . . *D'or au rencontre de buffle de sable, accorné & bouclé de gueules* (armes parlantes, URUS, bœuf sauvage).

SCHWEITZ . . . . . . . . . *De gueules plein.*

VNDERWALDEN (Underwåld). *De gueules coupés d'argent, à la clef sur le tout coupé de l'un en l'autre.*

ZVG. . . . . . . . . . . . . . *D'argent à la fasce de gueules.*

GLARIS. . . . . . . . . . . . *De gueules au pèlerin de Saint-Jacques d'argent, vêtu & chaussé de sable & tenant un bourdon de même.*

BASEL (Bâle). . . . . . . . *D'argent à un étui de crosse d'évêque de sable.*

FRIBVRG (Fribourg). . . . . *De sable coupé d'argent.*

SOLOTHVRN (Soleure). . . . *D'azur coupé d'argent.*

SCHAFFHAVSEN (Schaffhouse). *D'argent au bélier de sable* (armes parlantes, *maison du bélier*).

APPENZEL. . . . . . . . . . . *D'argent à l'ours debout de sable, tourné à gauche.*

Dans le fond du plat, l'écusson des armes de l'Empire, surmonté de la couronne impériale. Au-dessous, deux écussons : celui de gauche, *d'or au lion debout de sable, tourné à gauche*, pour la ville de Saint-Gall ; celui de droite, *d'or à l'ours debout de sable, tourné vers la droite*, pour l'abbaye de Saint-Gall.

Saint-Gall était le premier des douze cantons alliés ou sujets de la Suisse.

Le revers du plat porte les lettres B. G. D.

CUIVRE. N° 2.

# BÉNITIER

REPOUSSÉ ITALIEN DU XV^e SIÈCLE

[illegible]
[illegible] 14

Dès les temps les plus reculés, & suivant le symbole des expiations sacrées, il existait, sous le porche des églises, des fontaines où, avant d'entrer, les fidèles se lavaient les mains & le visage.

L'usage de ces ablutions étant tombé en désuétude, on substitua à ces fontaines des bénitiers plus petits, qui, placés à l'intérieur des églises, ne contenaient que l'eau bénite nécessaire pour humecter l'extrémité des doigts des fidèles.

Quant aux bénitiers portatifs servant à faire l'aspersion dans les églises, leur usage se trouve consigné dans les *Capitulaires* de Charlemagne, qui enjoignent au curé de faire aspersion avec le goupillon.

Suivant certains étymologistes, le mot goupillon, dont l'extrémité a été longtemps formée d'une queue de renard, dériverait de *Goupil*, qui, en vieux langage français, signifie : renard.



# BÉNITIER D'APPLIQUE

## A ENTOURAGE A JOUR — CUIVRE CISELÉ ET GRAVÉ

### TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE

Hauteur de l'original.................. 0m,350
Largeur........................... 0m,200

Sur la plaque du milieu : *La Vierge auréolée tenant l'Enfant Jésus dans ses bras.* Au-dessous de ce bas-relief est placé un vase semi-hémisphérique & en saillie qui, formé par la tête du Christ, est destiné à contenir l'eau bénite. Ce vase, couvert d'une plaque mobile de cuivre doré, porte un appendice en forme de tulipe qui pouvait servir à placer, soit un petit cierge, soit une fleur.

L'origine de l'aspersion (1), considérée comme un moyen de purification, remonte à la plus haute antiquité, car nous la trouvons employée par Moïse, qui, pour rendre son peuple digne de suivre les ordres de Dieu, répand sur lui le sang des douze veaux égorgés sur l'autel, ainsi que par les Juifs qui, au moyen de l'hysope (2), purifiaient les lépreux soit par l'eau simple, soit par l'eau mêlée aux cendres de la génisse immolée. Sans mentionner ici les nombreuses religions qui ont considéré l'eau comme un moyen de purification, & arrivant de suite au Ier siècle de l'Église catholique, nous citerons le pape Clément Ier qui, le premier, ordonna, dans le même but, qu'on fît des aspersions d'eau & d'huile dans les églises. Ce mode dura jusque vers l'année 109, époque à laquelle le pape Alexandre Ier, substituant le sel à l'huile, définit en ces termes l'efficacité de l'eau bénite : « Nous bénissons l'eau avec le sel en faveur des peuples, « afin que ceux qui en seront aspergés en soient sanctifiés. »

C'est donc à cette dernière époque qu'il faut faire remonter l'usage où sont les familles pieuses d'avoir un bénitier près d'elles.

(1) Voir le texte de la planche LXXIII

(2) L'hysope est une plante dont les feuilles très-serrées répandaient par petites gouttelettes l'eau & le sang dans lesquels elle avait été trempée.



# BRULE-PARFUM ORIENTAL

XIXe SIÈCLE

Hauteur de l'original...... 0m,200

Sur une galerie s'ouvrant à charnière & décorée de rosaces à jour, s'élèvent sept clochetons vides de même percés à jour. Celui du milieu est surmonté d'un croissant.

La partie inférieure & pleine du brûle-parfum recevait & reçoit encore un récipient contenant un charbon ardent sur lequel on pose les parfums.

Ce petit meuble est toujours en usage en Orient.



N° 1.

# LUSTRE

TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE

Hauteur de l'original............ [illegible],370
Diamètre......... 0m,480

N° 2.

# CHANDELIER

TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE

Hauteur de l'original........... 0m,126

N° 3.

# CHANDELIER

TRAVAIL FLAMAND DE LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE

H[illegible] [illegible]18

Si dès le XI[e] siècle l'Allemagne peut revendiquer pour Augsbourg la priorité de la fabrication des objets usuels en cuivre, il est une ville des Flandres qui, marchant à grands pas sur les traces de sa devancière, ne tarda pas à lui présenter une redoutable concurrence. En effet, le succès qu'obtint la ville de Dinant par la fabrication d'objets en cuivre tels que vases, sceaux, grandes fontaines, exécutés au repoussé, & ses chandeliers & lustres en cuivre plein, eut une telle vogue que, prenant le nom de la ville, le commerce appelé aujourd'hui chaudronnerie fut désigné jusqu'à la fin du XVII[e] siècle sous celui de dinanderie.

Si les objets exécutés au repoussé sont passés de mode & hors d'usage, & ne se trouvent plus guère que dans les collections & les tableaux d'intérieur des vieux maîtres flamands, il n'en est certes pas ainsi pour les chandeliers & surtout pour les lustres de plus en plus recherchés pour la légèreté de leur exécution & l'élégance de leur forme.

La chaîne qui supporte le lustre est de travail vénitien. Elle est en tout identique à celle qui sert de suspension à la lampe vénitienne représentée planche X.



N° 1.

# SAINT CIBOIRE

CUIVRE DORÉ. PIED SEXAGONE

TRAVAIL FRANÇAIS DE LA FIN DU XV$^{e}$ SIÈCLE

H [illegible]

La partie supérieure, formant couvercle & s'ouvrant à charnière, est décorée de six petits clochetons. Sur le sommet du couvercle, le *Christ en croix*. Chacune des trois branches de la croix est terminée par une fleur de lis.

Le mot ciboire a deux sens liturgiques différents. L'un désignait autrefois un ornement architectural d'autel, & aujourd'hui il n'est plus donné qu'au vase contenant la sainte Eucharistie.

Par ciboire on désignait le baldaquin ou dais qui, posant par quatre colonnes sur l'autel, portait à son centre la sainte Eucharistie renfermée dans un vase d'or ou d'argent fait en forme de colombe. Si cet ornement fut abandonné dans presque toutes les églises de France, Rome, plus fidèle au respect liturgique, a su le conserver, & c'est le baldaquin qui décore l'autel de la basilique de Saint-Pierre que nous choisirons pour faire comprendre quelle devait être son importance décorative. « Le grand autel de la basilique de Saint-Pierre de Rome « est surmonté d'un magnifique baldaquin à quatre colonnes. Le tout « a 89 pieds de hauteur & pèse 1,864 quintaux (186,400 livres). Le « baldaquin & ses colonnes sont en bronze doré. »

Considéré comme vase contenant l'Eucharistie, le ciboire, dont l'étymologie se trouve tout à la fois dans le grec κιβώριον & dans le latin *ciboria*, nom donné aux coupes dont les Romains se servaient dans leurs festins, fut désigné sous autant de noms qu'il reçut de formes diverses; aussi le trouve-t-on nommé *turris* ou *columba*, selon qu'il était fait en forme de tour ou de colombe.

Quant à l'époque de son origine, nous ne pouvons suivre un

meilleur guide que Bocquillot (*Traité historique de la Lithurgie ou de la Messe*). Suivant ce savant, l'usage du ciboire remonterait à l'époque à laquelle il fut permis aux fidèles de conserver chez eux les hosties consacrées (1). « De là sont venues ces coupes larges & creuses, « garnies d'un couvercle fait en voûte ou en dôme que nous appelons « ciboires, qui sont si communs aujourd'hui, & qui étaient inconnus « à nos ancêtres, chez qui le nom de ciboire signifiait autre chose. »

Par ces mots *autre chose*, Bocquillot désigne le dais ou baldaquin dont nous avons parlé au commencement de cet article.

ARGENT DORÉ. N° 2.

# ANNEAU

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original ......... 0m,01[illegible]
Diamètre ... [illegible]

La partie extérieure est décorée de six appendices en saillie, en filigrane à jour doré vert sur or moulu. Les arabesques qui entourent chacun d'eux sont exécutées en filigrane imitant le cordonnet.

N° 3.

# ANNEAU

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI^e^ SIÈCLE

Hauteur de l'original ............ [illegible]
Diamètre .............. [illegible]

La partie extérieure est composée de deux rangées superposées & identiquement semblables. Chacune des zones est décorée de cinq appendices en filigrane, séparées l'une de l'autre par une fleurette d'émail bleu avec un point d'argent doré au centre. Chacune des fleurettes est entourée de quatre pois d'argent doré.

(1) Voir Custodes. Texte de la planche XX[illegible]



N° 1.

# BASSIN

TRAVAIL ALLEMAND DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Diametre de l'original.......... 0$^{m}$,120

Sur le bord plat, décoré d'un enroulement de feuillages, *une chasse au cerf.*

Sur l'ombilic, *buste d'homme casqué*, avec les lettres I. S. T. D., & sur la frise, l'écusson de Nuremberg, miparti, le premier, *d'or à l'aigle de sable;* le deuxième, *d'argent à trois chevrons* ou *bandes de gueules.*

La ville de Nuremberg a cinq écussons différents. Celui que nous donnons ici est celui qu'on employait lorsqu'il convenait de ne placer qu'un seul écusson. Les quatre autres se trouvent dans le *Trésor de Numismatique* (médailles allemandes, p. 38).

Nuremberg, ville impériale de Franconie, était non-seulement célèbre comme centre de fabrication des ouvrages en étain, mais encore par la garde qui lui était confiée des joyaux & habits destinés au couronnement des empereurs. Ils consistaient en *la couronne, le manteau, le sceptre, l'épée & le globe surmonté d'une croix.*

BRONZE. N° 2

# CRACHOIR HOLLANDAIS

TRAVAIL DE LA FIN DU XVI$^{e}$ SIECLE.

Hauteur de l'original................ 0$^{m}$,155
Diametre........................ 0$^{m}$,200

Le couvercle, à bouton, est décoré de cinq compartiments ornés de figures & d'arabesques.

Sur la frise du milieu on remarque, à droite & à gauche, deux marques inconnues.



N° 1.

# FLÉAU DE BALANCES

## CUIVRE DÉCOUPÉ A JOUR, DORÉ ET GRAVÉ

TRAVAIL ITALIEN DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de l'original............ 0$^{m}$.180

Au milieu de la tige transversale à laquelle pendaient les deux plateaux, est adapté un indicateur perpendiculaire & mobile, dont l'extrémité, terminée par une très-petite perle blanche, vient correspondre, au milieu d'un cercle à jour décoré d'un guilloché en fer, à un second indicateur qui, fixe & terminé par une perle semblable, indique le milieu précis où doit arriver la tige du fléau.

CUIVRE. N° 2.

# MOUCHETTE

## CUIVRE GRAVÉ EN RELIEF

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Longueur de l'original........ 0$^{m}$.190

Sur la plaque supérieure de cette mouchette, sans support, se trouvent Adam & Ève dans le paradis terrestre.

FER. N° 3.

# MOUCHETTE

## FER GRAVÉ EN RELIEF

TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

Longueur de l'original............. 0$^{m}$,195

D'un travail beaucoup plus fin que la mouchette précédente, elle a cela de particulier qu'elle repose sur trois roulettes mobiles, qui,

tout en l'isolant, permettent de l'envoyer d'une extrémité de la table à l'autre.

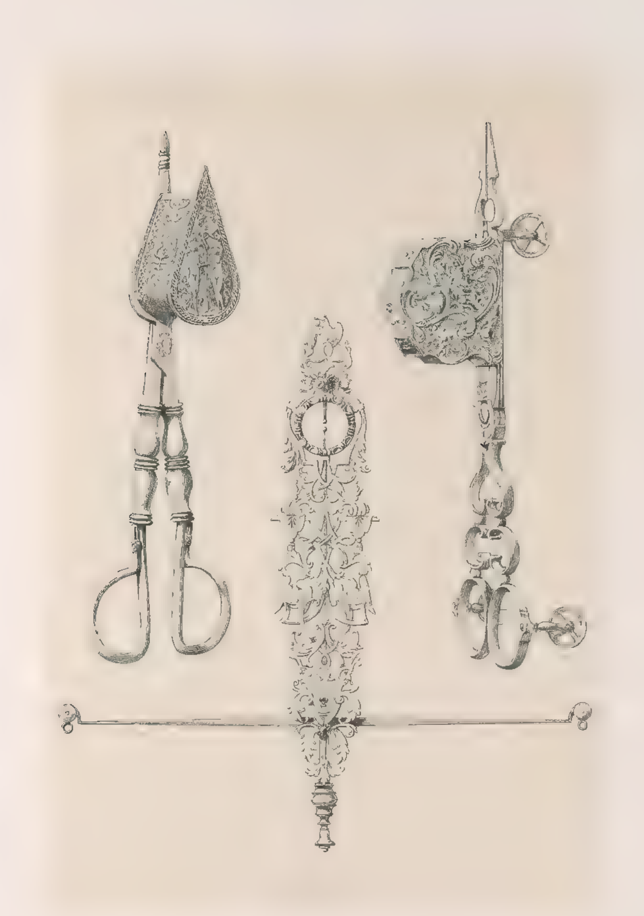
Tandis que la Chine & le Japon se servaient, depuis les temps les plus reculés, de bougies faites de cire, la France ne connut, jusqu'au XIII[e] siècle, que la *chandelle de buef* (bœuf) comme moyen d'éclairage. Paris, en 1260, avait une corporation de chandeliers qui allaient d'hôtels en hôtels, de maisons en maisons, faisant les chandelles avec le reste des graisses. Ce mot *chandelle* était tellement passé dans le langage qu'on l'appliquait indistinctement à la chandelle faite de suif & à celle qui, faite de cire, était réservée au service des églises. La preuve de cette confusion se trouve dans la locution si connue de *la chandelle d'Arras*, qui, quoique faite en cire, ne perdit son appellation première qu'au XV[e] siècle, où elle fut désignée sous le nom de *chierge* (cierge) *miraculeux d'Arras*.

L'usage de la chandelle de buef était donc encore général lorsque les *Nouvelles à la main*, de 1728, apprirent à tout Paris que, « le 3 avril, le lendemain des Fêtes de Pâques, on avait ouvert, à l'hôtel des Quatre-Provinces, rue Saint-Martin, une manufacture de chandelles de nouvelle fabrique. Le prix était fixé à onze sous la livre. Chaque chandelle durait neuf heures & rendait une lumière aussi saine que la bougie. »

Immédiatement adoptée par les gens riches, cette bougie, qui, n'étant pas composée de cire, devait avoir une très-grande analogie avec notre bougie stéarique, devint bientôt d'un usage général.

L'origine des mouchettes, qui primitivement portaient le nom de *syciaux* (ciseaux) *à moucher la chandelle*, doit être de beaucoup postérieure à ce mode d'éclairage, car, outre que les doigts ont dû être le premier moyen employé, nous trouvons dans le *Ménagier de Paris*, ouvrage composé vers 1393, la recommandation suivante, faite aux maîtresses de maison : « Et ayez fait adviser par avant qu'ils (les domestiques) aient chascun loin de son lit le chandelier à platine (large bord) pour mettre sa chandelle, & les aiez faict instruire sagement de l'estaindre (éteindre) de la bouche ou à la main avant qu'ilz entrent en leur lit, & non mie (1) à la chemise.

(1) Cette expression, « & non mie (pas) à la chemise, » serait inintelligible si on ne trouvait pas dans les auteurs contemporains qu'à cette époque on couchait sans chemise. Cet usage étant avéré, il faut donc admettre que les domestiques d'alors avaient l'habitude d'éteindre leur chandelle en jetant leur chemise dessus.



# MORTIER

## OU LAMPE DE NUIT

TRAVAIL ITALIEN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hau[illegible]) . . 0m,2[illegible]
D[illegible] . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 0m,14[illegible]

En cuivre ciselé & doré, & de forme cylindrique, le pourtour est composé de six entre-colonnements, décorés d'arabesques dans le goût oriental. Au milieu de chacun d'eux est une partie découpée à jour. Chacun de ces six entre-colonnements est placé entre deux pilastres dont l'ornementation en cuivre ciselé & doré a pour fond un émail bleu clair.

Le cordon au-dessus des chapiteaux, ainsi que les six parties pleines du couvercle, qui affectent la forme des fleurs de lis, sont de même en cuivre doré sur fond en émail bleu clair.

A l'intérieur du mortier est un bougeoir à queue relevée servant à contenir la bougie.

Ce meuble, qui de nos jours est remplacé par la lampe de nuit, était d'un usage général aux XV$^{e}$ & XVI$^{e}$ siècles. Il s'éclairait au moyen d'une bougie placée dans l'intérieur, & dont la grosseur était calculée sur le temps qu'elle devait brûler. Brantôme (*Vies des Dames galantes*) nous apprend que « Isabelle d'Autriche, femme de Charles IX, « très-dévote & nullement bigotte, passoit une partie des nuits en « prière, pensant que ses femmes ne s'en appercevoient; mais elles « la voioient par l'ombre de la lumière de son *mortier plein de cire*, « qu'elle tenoit allumé en la ruelle de son lict pour lire & prier « Dieu dans ses *Heures*, au lieu que les autres princesses & roynes le « tiennent sur le buffet. »



# LAMPE VÉNITIENNE

TRAVAIL VÉNITIEN DU XVIe SIÈCLE

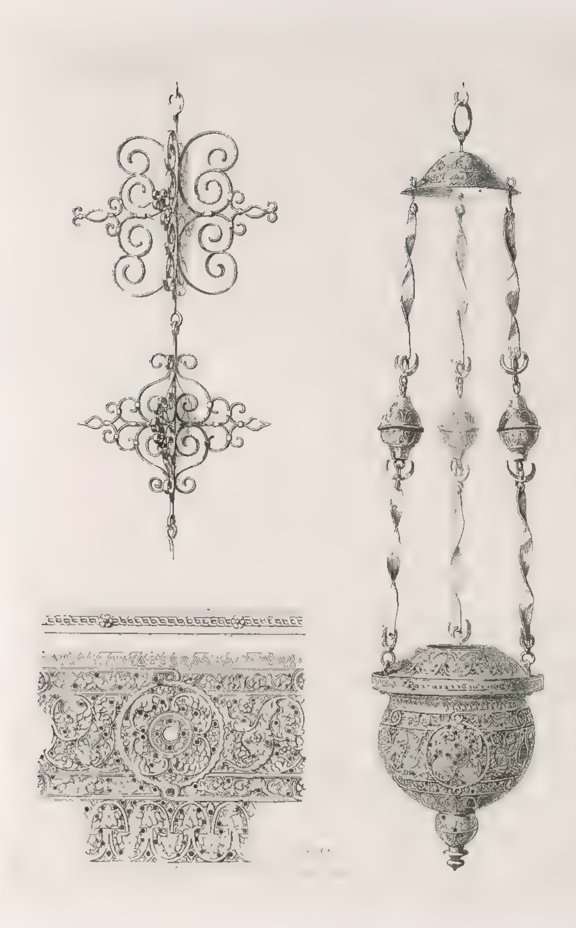
| | |
|---|---|
| Hauteur totale (les trois chaînettes comprises). | 0m,66 |
| Hauteur de la lampe | 0m,17 |
| Diamètre de la lampe . . . . . . . . . . . | 0m,145 |

Comme pensée première, cette lampe fut un de ces mille types qui, venus d'Orient, perdirent peu à peu le cachet de leur nationalité en passant par les mains des Vénitiens : ils surent bien souvent, en les appropriant au goût, aux usages de leur pays, faire des plus beaux de ces objets un produit de leur art.

Dans ces lampes, cependant, toutes destinées qu'elles étaient à brûler devant l'image de la Madone, les Vénitiens se sont contentés d'imiter le modèle avec une servilité telle, qu'ils ont conservé les croissants, signe distinctif & caractéristique de leur destination première.

Pendant les XVe & XVIe siècles, toutes les maisons de Venise avaient une de ces lampes accrochée à quelques pouces du mur, devant le portrait de la Madone.

Après avoir donné la lampe telle qu'elle était, nous avons joint un fragment de chaîne vénitienne en fer forgé & doré qui, par l'adjonction ou la suppression d'anneaux mobiles, servait à suspendre ces lampes à la hauteur voulue.



# OSTENSOIR

TRAVAIL DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Hauteur de [illegible]

Les ostensoirs (*ostendere,* montrer), indifféremment nommés monstrances (*monstrantia*, montre), ou soleils, lorsqu'ils sont environnés de rayons surmontés d'une petite croix, servent à exposer aux yeux des fidèles l'hostie consacrée.

Leur origine remonte à l'institution de la fête du Saint-Sacrement, ordonnée par le concile de Cologne, tenu en 1452, sous la présidence du cardinal Cusa, légat apostolique. D'abord d'une très-grande simplicité (les plus anciens sont en plomb), ces ustensiles durent suivre la progression du luxe déployé dans les cérémonies du culte, &, sortant alors de l'atelier du potier d'étain pour passer dans celui de l'orfévre, ils devinrent un objet d'art.

Deux exemples suffiront pour donner une idée du luxe qu'on déployait dans leur ornementation. L'ostensoir de la cathédrale d'Aischt (Allemagne) pèse 40 marcs d'or (20 livres); il est enrichi de 350 diamants, de 1,400 perles, de 250 rubis, & de plusieurs autres pierres précieuses.

Celui que Notre-Dame de Paris possédait autrefois, était en forme de soleil en vermeil. Il avait cinq pieds de hauteur & pesait 300 marcs (150 livres). Il avait été modelé par Bertrand, & exécuté par Ballin, d'après les dessins de Robert de Cotte, premier architecte du roi, intendant & ordonnateur général des bâtiments, jardins, arts & manufactures, mort à Passy en 1735.



